民國叢書

第五編

·58·

美學·藝術類

中國繪畫理論　傅抱石撰輯

中國畫論體系及其批評　李長之著

中國名畫觀摩記　施翀鵬著

上海書店

中國繪畫理論

傅抱石撰輯

中華民國二十四年八月初版
中華民國二十五年七月再版

(75621)

中國繪畫理論一冊

每冊實價國幣陸角
外埠酌加運費匯費

撰輯者 傅抱石

發行人 王雲五 上海河南路

印刷所 商務印書館 上海河南路

發行所 商務印書館 上海及各埠

(本書校對者黃競生)

三〇〇上

中國繪畫理論敍例

一　此豈中國民族性使然？習中國繪畫者，彊半不事理論之探求，學到幾筆塗抹工夫，可以釣名；可以弋利，固自足矣！未見其有成也．此種普遍病象，實爲讀書少，智不足以悟解；得書難，力不足以羅致二原因所造成．

二　中國繪畫，既有與世不同之超然性，則應先明中國繪畫之理論，斯可以言中國繪畫．

三　論中國繪畫，歷代不乏專著，而散見羣書者復衆．能廣搜而熟讀之，視茲編爲贅疣可也．

四　茲編分汎論之部，總論之部，分論之部．汎論之部含論五：曰一般論，曰修養論，曰造意論，曰神韻

論，曰俗病論．總論之部含論六：曰造景論，曰布置論，曰筆墨論，曰設色論，曰臨摹論，曰款題論．分論之部含論五：曰林木論，曰山石論，曰皴擦論，曰點法論，曰裝飾論．凡三部，十六論．

五

汎論之部：汎論中國繪畫之一切，直接明其精神；間接助其筆墨．此中國繪畫之基礎，應首先澈悟之事也．一曰一般論：此論如何認識中國繪畫之重要輪廓及其公式．二曰修養論：修養爲畫人第一要着，所謂「人品不高，用墨無法」是也．三曰造意論：摩詰有言：「意在筆先．」大癡又云：「畫，不過意思而已！」四曰神韻論：神韻固未易言也，必先虔修養，蘊深意，精神內充，韻味外溢．五曰俗病論：不神卽俗，患俗卽病，學者須力避之，不則終身門外矣．

六

總論之部：總論中國繪畫如何設計及其製作，此作畫之實際理論，繼汎論而應有之事也．六曰造景論：君子所以愛夫山水者其旨安在？：曰「境爾！」境傳景生；景以境出，外師造化，中得心源．七曰布置論：丘壑未成，心已先得．去取排列之間，固待妙手慧心也．八曰筆墨論：筆墨爲畫人表現之方法，

半由天賦，半在學得，偏於天資文勝質；偏於學力質勝文。九曰設色論：設色雖小道，不善爲之，徒增醜戾爾。何色宜何山，宜何樹，何色先鋪，何色後漬，此亦畫面調和統一變化所關也。十曰臨摹論：初學作畫，必重臨摹。或以有背創作之恉，胸無丘壑，筆不委婉，曷能創曷能作邪？取法乎上，僅得其中，我用我法，非爲初學而云。十一曰款題論：款題雖晚出，然有相當之法度焉。至印章大小位置，亦均附及。

七

分論之部：分論林木，山石，皴擦，點法，裝飾各單元之法則，又繼總論而應有之事也。十二曰林木論：開始作畫，卽在林木。顛仰穿插，豈可雜亂？佈枝分根，各有定程。此畫面之重心，必先嫻熟者也。十三曰山石論：畫面一切皆山石所容受也。故林木而後，山石尙矣。然水泉與山石並進退，茲傳輯焉。十四曰皴擦論：運筆不同，名稱亦異，畫面無不有皴擦，而實未可板刻求之也。至於點，則與皴擦不同時，故未及。十五曰點法論：點有渾合，聯絡，生老，滅弱之功，家數甚多，全幅一致可也。十六曰裝飾論：畫之境地，固妙在大雅。然人物，屋宇，寺觀，牛馬，……之裝飾得宜，則加趣味不少，可忽乎哉？

八

紙絹，本作畫須臾不可離之要物，而獨闕如者，何邪？曰：「此時代上之遷變應爾！」澄心堂紙佳矣，今日重金不易。蓋茲編非供鑑賞之用也。豈有能作畫而不知用紙者乎？因不列入。

九

古人論畫諸籍，脫，僞，難，澀，隨目皆是。茲編幾經校勘，復標點斷句。遇有重要者，幷綴以圈（〇）以資提醒，而便初學。

十

茲編撰輯，以存原文面目爲主。使知前賢立論之妙。不強事割裂。故數語偶同者存之；或一二句不入類者存之。

十一

吾師金原省吾先生，於我國畫論，研究垂十數年，今就先生著述中，凡有關者，皆譯入之，雜間及別家之說，要以先生爲主。至平日得之於先生，及個人拙見，則不標名，仍分列之。共約三百則。

十二

茲編二次抄錄，內子羅時慧，門人沈飛，揮汗執管，不停手達月餘，復荷金原師於著述百忙之中，置於手篋，隨時校訂，尤應深致謝意者也。

中華民國二十三年九月傅抱石於日本東京

中國繪畫理論總目

敘例

分論之部



唐李昭道春山行旅圖

盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色貌色也？上同

六*法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類傅彩是也，五經營位置是也，六傳移模寫是也。南齊謝赫古畫品錄

*日人金原省吾曰：「六法爲創作上之法則，同時亦爲批評上之法則。」

四庫全書總目提要云：「所言六法，畫家宗之，至今亦千載不易也。」

夫天地之名，造化爲靈，設奇巧之體勢，寫山水之縱橫，或格高而思逸，信筆妙而墨精。梁元帝山水松石格

夫*畫道之中，水墨最爲上，肇自然之性，成造化之功！唐王維山水訣

*水墨渲染造化自然，右丞一呼，中國繪畫之基立矣。

日人橋本關雪曰：「在墨有西洋畫之色所不能有之複雜之色。」

日人小杉未醒曰：「古之中國人，關於水墨畫之研究與苦心，任何國家任何畫風，皆非其比。」

蕭條澹泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見，而閑和嚴靜，趣遠之心難形。若乃高下嚮背，遠近重複，此畫工之藝耳！非精鑒之事也。不知此論爲是否？余非知畫者，強

爲之說但恐未必然也。然世謂好畫者，亦未必能知「此」也，「此」字不乃傷俗也？宋歐陽修論鑑畫

叟曰：「少年好學，終可成也。夫畫有六要：一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。」曰：「畫者華也，但貴似得眞，豈此撓矣！」叟曰：「不然，畫者畫也，度物象而取其眞。物之華，取其華，物之實，取其實，不可執華爲實。若不知術，苟似可也，圖眞不可及也。」曰：「何以爲似？何以爲眞？」叟曰：「似者，得其形，遺其氣；眞者，氣質俱盛。凡氣傳於華，遺於象，象之死也！」謝曰：「故知書畫者名賢之所學也。」五代荆浩筆法記

*圖畫之要，與子備言：氣者，心隨筆運，取象不惑。韻者，隱跡立形，備遺不俗。思者，刪撥大要，凝想形物。景者，制度時因，搜妙創眞。筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動。墨者，高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因筆。同上

*此循上文而釋六要也。

神者，亡有所爲，任運成象。妙者，思經天地，萬類性情，文理合儀，品物流筆。奇者，蕩跡不測，與眞景或乖，異致其理，偏得此者，亦爲有筆。巧者，雕綴小媚，假合大經，強寫文章，增邈氣象，此謂實不足而華

有餘。（同上）

嶽鎮川靈，海涵地負，至於造化之神秀，陰陽之明晦，萬里之遠，可得於咫尺間。其非胸中自有丘壑，而見諸形容，未必知此。（宋蔡京等宣和畫譜）

*日人橋本關雪曰：「最近歐洲抬頭之一『感念派』運動，在東方決不能視爲新奇之事。表現派者曰：『此種運動產生，始見藝術有新發表之方法』。此因畢竟不明東洋之傳統表現主義，胚胎於東洋人之主觀描寫，從早即已實行。」

余嘗論畫以爲人禽，宮室，器用，皆有常形。至於山石，竹木，水波，烟雲，雖無常形，而有常理。常形之失，人皆知之；常理之失，雖曉畫者有不知。故凡可以欺世而取名者，必託於無常形者也。雖然，常形之失，止於所失，而不能病其全，若常理之不當，則舉廢之矣：以其形之無常，是以其理不可不講也。（宋蘇軾東坡文集）

*子雲以字爲心畫，非窮理者其語不能至是。是畫之爲說，亦心畫也。自古莫非一世之英，乃悉爲此。豈市井庸工所能曉？（宋米友仁論畫）

*日人橋本關雪曰：「南畫之美，決不限於實在之形體，從夢與現實而生之象徵之美也。」

樂天言：畫無常工，以似爲工．畫之貴似，豈其形似之貴邪？要不期於所以似者貴也．宋董逌廣川書跋

世之論畫，謂其似也．若謂形似，長說假畫，非有得於眞象者也．若謂得其神明，造其縣解，自當脫去轍迹．豈媲紅配綠，求象後模，寫窘界而爲之邪？畫至於此，是解衣盤礴，不能偃傴而趨於庭矣．同上

*畫者：關天地玄黃之色；泄陰陽造化之機．埽風雲之出沒；別魚龍之變化．窮鬼神之情狀；分江海之波濤．以至山水之秀麗，草木之茂榮．翻然而異，蹶然而超，挺然而奇，妙然而怪．凡識於象數，圖於形體，一扶疎之細，一帡幪之微，覆於穹窿，載於磅礴，無逃乎象數，而人爲萬物之最靈者也．故合於畫，造乎理者，能盡物之妙；昧乎理則失物之眞，何哉？蓋天性之機也．性者，天所賦之體，機者，人神之用，機之發萬變生焉！惟畫造其理者：能因性之自然，究物之微妙，心會神融，默契動靜於一毫，投乎萬象，則形質動蕩，氣韻飄然矣．故昧於理者：心爲緒使，性爲物遷，汨於塵坌，擾於利役，徒爲筆墨之所使耳，安足以語天地之眞哉．是以山水之妙，多專於逸才隱遯之流，名卿高蹈之士，悟空識性，明了燭物，得其趣者之所作也．況山水樂林泉之奧，豈庸愚賤隸，貪懦鄙夫，至於粗俗者之所爲也？宋張懷論畫

*造理昧理二節，爲前文東坡常形常理之根發．

繪雪者，不能繪其淸，繪月者，不能繪其明，繪花者，不能繪其馨，繪泉者，不能繪其聲，繪人者，不能繪其情，然則語言文字，固不足以盡道也。宋羅大經論畫

山水之法，在乎隨機應變，先記皴法不雜，布置遠近相映。大概與寫字一般。以熟爲妙。元黃公望寫山水訣

君子之所以愛夫山水者，其旨安在？丘園養素，所常處也。泉石嘯傲，所常樂也。漁樵隱逸，所常適也。猨鶴飛鳴，所常親也。塵囂韁鎖，此人情所常厭也。烟霞仙聖，此人情所常願而不得見也。直以太平盛日，君親之心兩隆，苟潔一身出處，節義斯係，豈仁人高蹈遠引，爲離世絕俗之行，而必與箕潁埒素，黃綺同芳哉？白駒之詩，紫芝之詠，皆不得已而長往者也。然則林泉之致，烟霞之侶，夢寐在焉，耳目斷絕，今得妙手，鬱然出之。不下堂筵，坐窮泉壑，猨聲鳥啼，依約在耳，山光水色，滉漾奪目，此豈不快人意實獲我心哉？此世之所以貴乎畫山水之本意也。不此之主，而輕心臨之，豈不蕪雜神觀，溷濁清風也哉？宋郭熙林泉高致

*畫山水有體。鋪舒爲宏圖而無餘，消縮爲小景而不少。看山水亦有體。以林泉之心臨之則價高，以驕侈之目臨之則價低。上同

繪畫原爲胸中之事耳：故宏圖可，小景亦可看．畫則爲感應之事也，必以林泉之心臨之．

凡一景之畫，不以大小多少，必須注精以一之．不精則神不專，必神與俱成之．神不與俱成，則精不明，必嚴重以肅之．不嚴則思不深，必恪勤以周之．不恪則景不完．故積惰氣而強之者，其迹軟懦而不決，此不注精之病也．積昏氣而汩之者，其狀黯猥而不爽，此神不與俱成之弊也．以輕心挑之者，其形脫略而不圓，此不嚴重之弊也．以慢心忽之者，其體疎率而不齊，此不恪勤之弊也．故不決則失分解法．不爽，則失瀟洒法．不圓，則失體裁法．不齊，則失緊慢法．此最作者之大病也．然可與明者道．上同

思乎昔見先子作一二圖，有一時委下不顧，動經一二十日不向再三體之，是意不欲．意不欲者，豈非所謂惰氣者乎？又每乘興得意而作，則萬事俱忘．及事汩志撓，外物有一，則亦委而不顧．委而不顧者，豈非所謂昏氣者乎？凡落筆之日，必明窗淨几，焚香左右，精筆妙墨，盥手滌硯，如見大賓，必神閒意定，然後爲之，豈非所謂不敢以輕心挑之者乎？已營之，又徹之．已增之，又潤之．一之可矣，又再之．再之可矣，又復之．每一圖必重復終始，如戒嚴敵，然後畢此．豈非所謂不敢以慢心忽之者乎？所謂天下之事，不論大小，例須如此，然後有成．上同

學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣．學畫竹者，取一枝竹．因月夜照其影於素壁之上，則竹之眞形出矣．學畫山水者，何以異此．蓋身卽山川而取之，則山水之意度見矣．眞山水之川谷，遠望之以取其勢；近看之以取其質．上同

莫神於好，莫精於勤，莫大於飽遊飫看，歷歷羅列於胸中，而目不見絹素，手不知筆墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾畫．上同

古人作畫，胸次寬闊，布景自然，合古人意趣，畫法盡矣．元黃公望寫山水訣

作畫祇是個理。字最緊要．吳融詩云：「良工善得丹青理．」上同

古人作畫，其精神貫注處，眼光四射，如兔起鶻落，稍縱卽逝．後來作者，精心臨摹，尙未易究其指歸，況率意改作乎？明王紱書畫傳習錄

意趣具於筆前，故畫成神足，莊重嚴律，不求工巧，而自多妙處，後人刻意工巧，有物趣而乏天趣．明屠隆畫箋

畫與字各有門庭，字可生畫不可不熟．字須熟後生，畫須熟外熟．明董其昌畫旨

昔人評大年畫，謂得胸中着萬卷書更奇．又大年以宋宗室子，不得遠遊，每朝陵回，得寫胸中丘壑．不行萬里路，不讀萬卷書，欲作畫祖，其可得乎．此在吾曹勉之，無望庸史矣．同上

夫畫者，從於心者也．明釋道濟畫語錄

古*者，識之具也．化者，識其具而弗爲也．具古以化，未見夫人也，嘗憾其泥古不化者，是識拘之也．識拘於似，則不廣，故君子借古以開今也．又曰：「至人無法，」非無法也，無法而法，乃爲至法．凡事有經必有權，有法必有化．一知其經，卽變其權；一知其法，卽工於化．夫畫天下變動之大法也，山川形勢之精英也，古今造物之陶冶也，陰陽氣度之流行也，借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也．同上

吾*國畫人狂稱「仿古」．道濟讜嚴其義曰：「識之具也．」而化在「我」．夫「我」，任人而有，任人而不知．是以下節暢言「我之爲我，自有我在，」只有古就「我，」而「我」必須卓然入畫．則此畫面始有「我，」始有生命．西哲畫人之言「自我，」卽此義也．

或*有謂余曰：「某家博我也，某家約我也，我將於何門戶，於何階級，於何比擬，於何效驗，於何點染，於何鞹皴，於何形勢，能使我卽古而古卽我．」如是者，則知有古而不知有我者也．我之爲我，自有

我在古之須眉，不能生我之面目．古之肺腑，不能入我之腹腸．我自發我之肺腑，揭我之須眉；縱有時觸着某是某家，就我也．非我故為某家也．天然授之也．我於古何師而不化之有．上同

日人小杉未醒曰：「吾昔時見我用我法四字，心甚喜之，蓋近世書家，專門演襲古人論之者亦曰：「某筆肖某，某筆不肖可唾也」今能用自己之法，不已超過尋常之輩耶．及今翻悟，却又不然．夫茫茫大盈之中，只有一法，得之則為法，而何必拘拘然名之為我．吾不知古人之法是何法也，而我法即其法乎．總之，意動則情生，情生則力舉，力舉即發而為制度文章，其實不過本來之一悟，遂能變化而不窮．」

夫*一畫含萬物於中，畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心．上同

*米友仁因子雲而以「書之為說亦心畫也」一道濟則具體論之，六如則以為氣韵之所從自．

凡畫氣韻本乎遊心，神采生於用筆．意在筆先，筆盡意足，雖不能盡夫賞閱之精，而工拙亦略可見．或有高人勝士，寄興寓情，當求諸筆墨之外，方為得趣．明唐寅六如居士畫譜

畫一樹一石，當逸墨撇脫，有士人家風，纔多便入畫工之流矣．上同

作畫祇要理明為主．若理不明，縱使墨色淹潤，筆法遒勁，終不能可法可傳．郭河陽云：「有人悟

得丹青理，專向茅茨畫山水。」正謂此。明唐志契繪事微言

胸中富於闊見，便富於丘壑。同上

*山水原是風流瀟洒之事，與寫草書行書相同，不是拘攣用工之物。如畫山水者，與畫工人物工花鳥一樣描勒界畫粧色，那得有一毫趣味？是以虎頭之滿壁滄洲，北苑之若有若無，河陽之山蔚雲起，南宮之點墨成煙雲，子久元鎮之樹枯山瘦，迥出人表，皆毫不着象，眞足千古。若使寫畫盡如郭忠恕趙松雪趙千里亦何樂焉？昔人謂畫人物是傳神，畫花鳥是寫生，畫山水是留影。然則影可工緻描畫乎？是以有山林逸氣者，多取寫意，不取工緻也。同上

*此院畫所以不爲風流瀟洒之事。

凡學畫者，看眞山眞水，極長學問，便脫時人筆下套子，便無作家俗氣。古人云：「墨瀋留川影，筆花傳石神」，此之謂也！同上

畫須從容自得，適意時對明窗淨几，高明不俗之友，爲之方能寫得胸中一點灑落不拘之妙。同上

凡畫山水，最要得山水性情，得其性情，便得山環抱起伏之勢，如跳如坐，如俯如仰，如掛脚，自然

山。情即我情，山性即我性，而落筆不生軟矣。亦便得水濤浪瀠洄之勢，如綺如鱗，如雲如怒，如鬼面，自然水情即我情，水性即我性，而落筆不板呆矣。或問山水何性情之有？不知山性雖止，而情態則面面生動；水性雖流，而情狀則浪浪具形。探討之久，自有妙過古人者。同上

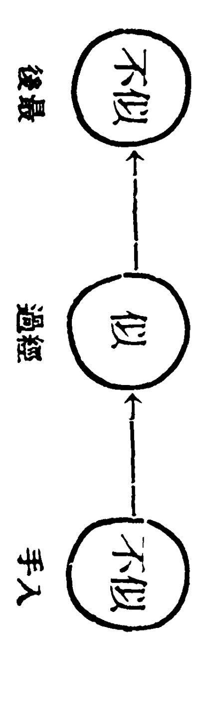
能以筆墨之靈，開拓胸次，而與造物爭奇者，莫如山水。當煙雲滅沒泉石幽深，隨所寓而發之，悠然會心，俱成天趣。非若禮貌他物者，殫心畢智，以求形似，規規乎游方之內也。清徐沁明畫錄

高簡非淺也，鬱密非深也；以簡為淺，則迂老必見笑於王蒙，以密為深，則仲圭遂缺清疎一格。意貴乎遠，不靜不遠也；境貴乎深，不曲不深也。一勺水亦有曲處，一片石亦有深處。絕俗故遠；天游故靜。清惲壽平甌香館畫跋

*世之論畫者，或尚繁，或尚簡；繁非也，簡亦非也。或謂之易，或謂之難；難非也，易亦非也。或貴有法，或貴無法；無法非也，終於有法更非也。惟先矩度森嚴，而後超神盡變；有法之極，歸於無法。如顧長康之丹粉灑落，應手而生綺草；韓幹之乘黃獨擅，請畫而來神明。則有法可，無法亦可。惟先埋筆成塚，研鐵如泥。十日一水，五日一石，而後嘉陵山水李思訓屢月始成，吳道元一夕斷手，則曰難可，曰易亦可。

惟胸貯五嶽，目無全牛，讀萬卷書，行萬里路，馳突董巨之藩籬，直躋顧鄭之堂奧，若倪雲林之師右丞，山飛泉立而爲水淨林空；若郭恕先之紙鳶放線，一掃數丈，而爲臺閣牛毛繭絲，則繁亦可，簡亦未始不可。然欲無法，必先有法；欲易先難；欲練筆簡淨，必入手繁縟。清王概學畫淺說

安節此論極是！「然欲無法……」數語，的是可欽可敬！余嘗謂畫道之難，至今極矣！必從最繁而至最簡，最似而至不似。凡初學作畫，不得隨體而似也．然不可謂畫之極境．漸進而似矣！又漸進而不似矣．此不似，實似也．竊以如下圖．



參看六十一頁「元之四大家……」一條．

筆墨一道，同乎性情，非高曠中有眞摯，則性情終不出也。清王原祁麓台題畫稿

畫法與詩文相通，必有書卷氣，然後可以言畫。右丞詩中有畫，畫中有詩，唐宋以來悉宗之。若不知其源流，則與販夫牧豎何異也？其中可以通性情，釋憂鬱；畫者不自知，觀畫者得從而知之；非巨眼

卓識，不能會及此矣．同上

畫雖一藝，而契合書卷，道通心性，非深於契合者，不輕以此為酬酢也．同上

萬壑松風，百灘流水，意在機先，筆隨心止．同上

六法一道，非惟習之為難，知之為最難．非惟知之為難，行之為大難也．余於此中磨練有年，方知古人成就一幅，必簡練以為揣摩，於清剛浩氣中，具有一種流麗斐亹之致，非可一蹴而至．同上

士人作畫第一要平等心，弗因識者而加意揣摩，弗因不知者而隨手敷衍．。。。；學業精進，全在乎此．清王昱東莊論畫

凡學畫入門，必須名師講究，指示立稿．如山之來龍去脈，起伏，陰陽，向背；水之來脈遠近，湍流緩急，位置穩妥．令學者知用筆用墨之法，然後視其筆性所近，引之入門．俟皴染純熟，心手相應，則摹倣舊畫，多臨多記古人丘壑，融會胸中，自得六法三品之妙．落筆腕下，眼底一片空明，山高水長，氣韻生動矣．學至此，所謂有可以神會而不可以言傳者也．今之學人，誤於旁蹊邪徑，專以工細為能，敷彩眩目，一入時蹊，原注云：「金陵紗燈派」終身不能自拔，豈不惜哉？清唐岱繪事發微

畫雖藝事，亦有下學上達之工夫。下學者，山石水木有當然之法，始則求其山石水木之當然，不敢率意妄作，不敢師心立異，循循乎古人規矩之中，不失毫芒，久之而得其當然之故矣，又久之而得其所以然之故矣，得以所以然，而化可幾焉，至於能化，則雖猶是山石水木，而識者視之，必曰藝也進乎道矣！此上達也。今之學者，甫執筆而即講超脫，我不知其何說也。（清張庚圖畫精意識畫論）

畫*有兩字訣：曰「活」，曰「脫」。活者，生動也。用意用筆用色，一一生動，方可謂之寫生。或曰當加一「潑」字，不知「活」可以兼「潑」，而「潑」未必皆「活」。知「潑」而不知「活」，則墮入惡道，而有傷於大雅。若生機在我，則縱之橫之，無不如意，又何嘗不「潑」耶？「脫」者，筆筆醒透，則畫與紙絹離，非筆墨跳脫之謂。跳脫仍是「活」意。花如欲語，禽如欲飛，石必崚嶒，樹必挺拔，觀者但見花鳥樹石，而不見紙絹，斯眞「脫」矣。斯眞畫矣！（清鄒一桂小山畫譜）

*小山精於花卉，所論多爲花卉而發，然無畫不備。

山川草木，造化自然，此實境也。因心造境，以手運心，此虛景也。虛而爲實，是在筆墨有無間，衡是非定工拙矣。唐畫不多得，因不常見，若五代宋人之畫，則不出縱橫兩字。然縱橫又豈易言哉？如用

筆，則有長短大小斷續頓挫等法；用墨，則有乾濕濃淡魂魄骨肉等法；立局，則有賓主反側聚散交插等法；至於著色渲染，仍然補筆墨之不足，非特塗抹朱綠，爲染工伎倆也。惟其如此，故古人筆墨，具見山蒼樹秀，水活石潤，於天地之外，別搆一種靈奇；或率意揮灑，亦皆鍊金成液，棄滓存精，曲盡蹈虛揖影之妙。嘗見山谷老人論花光長卷云：「高明深遠，然後見水見山，否則是磨錢作鏡。」夫作畫須有實踐工夫，未學畫，先鍊筆。片楮禿穎，不妨著意匡點；甚且不分眠食，嘗以指爪錐畫，行之既久，腕力油油而生，剛柔寸心可會，及至臨池，意在筆先，多不致亂，少不致漫，趣生而已。不與拙見而巧不形，是誠澄心淵鑑，歷古人甘苦辨邪正分途，爲吾道正宗之寄。若初學執筆，便恥爲泛常窠臼，胸無程法，任意指揮，自謂別開生面，不知其身已墮於鬼窟，而猶詡詡自謂雲升霞舉也！不亦大可駭哉？愚謂作畫之士，步步脚踏實地，多臨多看，又且熟味唐宋以來諸家畫論，便不讀萬卷書，行萬里路，神化一境，亦不難歷久而至矣。清方士庶天慵菴筆記

孫過庭謂學書有二時，余以學畫亦然。初學時當求平直，不使偏跛邪僻，以就規矩；不令濃膩塗飾，以求肯綮；中則開拓其心思，以盡邱壑之變；遍尋其作法，以備材料之資。然必因前古所有而擴充

之不當師心倍理也。後則絢爛之極，歸於平淡矣。舉向者之所博涉而遠騖者，一約之於朴實簡易之中，似淡也，味之而愈長；似淺也，求之而愈遠。功夫至此，則已顛毛種種矣。清沈宗騫芥舟學畫編

有畫法而無畫理，非也；有畫理而無畫趣，亦非也。畫無定法，物有常理。物理有常，而其動靜變化機趣無方，出之於筆，乃臻神妙。清方薰山靜居論畫

甜熟不是自然！佻巧不是工緻！鹵莽不是蒼老！拙惡不是高古！醜怪不是神奇！上同

書畫無論工拙，文士操筆，便得興會，所謂游戲皆有三昧也。上同

學不可不熟，熟不可不化；化而後有自家之面目。上同

畫之爲法，法不在人，拙而自然，便是巧處。巧失自然，却是拙處。上同

作畫必明窗淨几，筆墨精良，胸無塵滓，然後下筆。胸次默憶古名人山水，一樹一石，如在腕下，則興趣勃然，定是佳搆。清錢杜松壺畫憶

伸紙一幅，其猶古者太素之象乎？倏焉而層巒疊嶂，平疇綠野，喬柯千章，歧路四達，村郭橋梁，漁莊蟹舍，樵牧之逕，仙隱之廬，呀者，谺者，蚑者，繚以曲窈而深者，尺幅繪千里之景，寸楮作尋丈之勢，古

人所謂宗師造化收萬物於筆端，攝萬趣於指下者，畫之爲義大矣哉！學者以畫求畫，則刻劃之跡重；不以畫求畫，則筆墨之道乖。非傷於巧，卽失之俗，不黏於滯，或失則野，終其身於畫中而卒莫知其所由來，此俗工之所以不足與言畫也。善畫者，能與古人合；復能與古人離，會而通之，春，秋，冬，夏，皆畫景也；晦，明，風，雨，皆畫意也；烟，斜，霧，橫，皆畫態也；名山佳水，皆畫本也。抑且謝華啓秀，通之於詩文；篆籀分隸，通之於書法；實處皆空，空處皆實，通之於禪理。而又讀萬卷，走萬里，宕軼其氣，縱橫其才，擴充其見聞，寬博其意趣；然後烟雲丘壑，奔涌而出，就其性情品概，師承家法，各於近者而有得焉。得其工者至能品，得其化者至神品，得其超者至逸品。後之人往往贋前人作，其畫可贋，其至處不可贋也。清盛大士谿山臥遊錄惲秉怡序

畫有三到：理也，氣也，趣也。非是三者不能入精妙神逸之品。故必於平中求奇，純綿裹鐵，虛實相生。學者入門，務要竿頭更進，能人之所不能，不能人之所能。清盛大士谿山臥遊錄

畫有六長：所謂氣骨古雅，神韻秀逸，使筆無痕，用墨精彩，布局變化，設色高華，是也。六者一有未備，終不得爲高手。同上

畫有四難：筆少畫多、一難也；境顯意深，二難也；險不入怪，平不類弱，三難也；經營慘淡，結構自然，四難也。上同

畫有士人之畫，有作家之畫；士人之畫妙而不必求工；作家之畫工而未必盡妙。故與其工而不妙，不若妙而不工。上同

士人作家，全以本人分其涇渭，人品洪高，胸襟開拓，雖工亦不板；人品低下，胸襟狹隘，雖妙亦含死氣。

畫有以邱壑勝者，有以筆墨勝者；勝於邱壑爲作家，勝於筆墨爲士氣，然邱壑停當而無筆墨，總不足貴。故得筆墨之機者，隨意揮灑，不乏天趣。同上引雙鵝老人語

作畫蒼莽難，荒率更難，惟荒率乃益見蒼莽。所謂荒率者，非專以枯淡取勝也，鈎勒皴擦，皆隨手變化，而不見痕迹，大巧若拙，能到荒率地步，方是畫家眞本領。余論畫詩有云「粉本倪黃下筆初，先教烟火氣全除，荒寒石髮千絲亂，絕似周秦篆籀書」頗能道出此中勝境。上同

古人以烟雲二字稱山水，原以一鈎一點中自有烟雲，非筆墨之外別有烟雲也。若僅將淡墨設色，烘染而成，便是畫工俗套。上同

一鈎一點中，自有烟霞．於北苑畫最擅長．此俗套之比比皆是也．

余赴試白門，入山訪之，時正據案伸紙作巨幅．叩以畫法？曰：「細畫粗收拾，粗畫細收拾，此吾訣也．」又詢用何筆？曰：「軟紙用硬筆，硬紙用軟筆．」清蔣寶齡墨林今話

此訪張月川治也．

作畫須得七候：一精楷，二筆與手稱，三色墨淨，四新遊山水，或新見名跡，五宗畫者工賞鑑，六意興，七工夫．當不生不熟之際，七候備而後佳構成．清戴熙習苦齋畫絮

取法乎上，僅得乎中．今人日以時人為法，所以愈趨愈下．清華翼綸畫說

畫無精神，非但當時不足以動目，抑且不能歷久；而精神在濃處，尤在淡處，淡而有精神，斯有精神耳．又一幅之中，必有精神團聚處．能於要處著精神，思過半矣．上同

精神團聚處，即近人所謂畫面重心也．

求奇求工，皆畫弊也！妙處總在無意得之，一著意象，便著第二乘矣．於奔放橫逸中，貴有神閒氣靜之致．上同

下筆游移便軟弱，構局游移便散漫；惟能與古人爭衡，則有斷制，獨來獨往，運用在心．自足壓倒一切．上同

畫而求售駭俗，在所不免，鮮有不日下者．上同

*或自己能畫，與善畫者講論一番，各抒所見，互相砥礪，因而畫理日進．時人不可師，而能自得師；卽三人行之意也．上同

大凝云：「作畫祗是個「理」字，但「理」亦不可全依書本，須以主觀相印證．一有覺悟，則左右逢源矣，故曰貴自得師．

文人畫之要素：第一人品，第二學問，第三才情，第四思想．具此四者，乃能完善．蓋藝術之爲物，以人感人，以精神相應者也．有此感想，有此精神，然後能感人而能自感也．所謂感情移人，近世美學家所推論，視爲重要者，蓋此之謂也歟？陳衡恪中國文人畫之研究

第二　修養論

*宋元君將畫圖，衆史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半，有一史後至者，儃儃然不趨，受揖不立，因之舍．公使人視之，則解衣般礴，贏．君曰：「可矣！是眞畫者也！」莊子外篇

*惲壽平曰：「作畫須有解衣槃礴，旁若無人意，然後化機在手，元氣狼藉．」日人金原省吾曰：「此論態度也．要求於作者之物非態度，而爲作品．委託一切價値於作品之中．」

*凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智，身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻於妙理哉？所謂畫之道也．唐張彥遠歷代名畫記

*自然一大畫本也，觀者萬千，而悟者不一二，至於「妙」悟，非物我兩忘離形去智不辦．修養之義大矣哉！

*嗜慾者，生之賊也！名賢縱樂琴書圖畫，代去雜慾．五代荊浩筆法記

*第一須絕去一切雜慾．

日人田能村竹田曰：「朝夕披對，愈久愈熟，則心自靜也．心靜而意自淸，嗜慾消而聰明生．」

世人止知吾落筆作畫，却不知畫非易事．莊子說畫史解衣盤礴，此眞得畫家之法．人須養得胸中寬快，意思悅適，如所謂易直子諒油然之心生，則人之笑啼情狀，物之尖斜偃側，自然布列於心中，不覺見之於筆下．宋郭熙林泉高致

今執筆者：所養之不擴充，所覽之不淳熟，所經之不衆多，所取之不精粹，而得紙拂壁，水墨遽下，不知何以掇景於煙霞之表，發興於溪山之顚哉？後生妄語，其病可數！何謂所養欲擴充？近者畫手，有仁者樂山圖作一叟支頤於峰畔，智者樂水圖作一叟側耳於岩前，此不擴充之病也．蓋仁者樂山，宜如白樂天草堂圖山居之意裕足也；智者樂水，宜如王摩詰輞川圖水中之樂饒給也．仁智所樂，豈只一夫之形狀可見之哉？何謂所覽欲淳熟？近世畫工，畫山則峯不過三五峯，畫水則波不過三五波，此不淳熟之病也．蓋畫山：高者，下者，大者，小者，盎碎向背顚頂朝揖，其體渾然相應，則山之美意足矣．畫水：齊者，汨者，卷而飛激者，引而舒長者，其狀宛然自足，則水之態富瞻也．何謂所經之不衆多？近世畫手，生於吳越者，寫東南之聳瘦；居咸秦者，貌關隴之壯浪；學范寬者，乏營丘之秀媚；師王維者，缺關仝之風骨；凡此之類，咎在於所經之不衆也．何謂所取之不精粹？千里之山不能盡奇；萬里之水豈能盡

秀?太行枕華夏而面目者林慮,泰山占齊魯而勝絕者龍岩.一概畫之,版圖何異?凡此之類,咎在於所取之不精粹也.(同上)

*天之所賦於我者性也,性之所資於人者學也.性有顓蒙明敏之異,學有日益無窮之功,故能因其性之所悟,求其學之所資,未有業不精於已者也.且古人以務學而開其性,今之人以天性恥於學,此所以去古逾遠,而業逾不精也.(宋韓拙山水純全集)

天才學力,均應并有,所謂因其性之所悟,求其學之所資,以下數則,皆論學之重要也.

日人金原省吾曰:「畫之基礎,本重描寫之手法,手法以外,最重教養,教養者即支持表現之物,背後之大力也.」

且人之無學者,謂之無格,無格者,謂之無前人之格法也.豈落格法,而自為超越古今名賢者歟?(同上)

*所謂寡學之士,則多性狂而自蔽者有三,難學者有二.何謂也?有心高而不恥於下問,惟憑盜學者,為自蔽也.有性敏而才高,雜學而狂亂,志不歸於一者,自蔽也.有少年夙成,其性不勞,而頗通,慵而不學者,自蔽也.難學者何也?有謾學而不知其學之理,苟僥倖之策,惟務作偽以勞心,使神志蔽亂,不

究於實者，難學也。若此之徒，斯爲下矣。上同

* 此則有脫漏。

世人知余善畫，競欲得之，尠有曉余所以爲畫者。非具頂門上慧眼者，不足以識。不可以古今畫者流目之。畫之老境，於世海中一毛髮事泊然無著染，每靜室僧趺，忘懷萬慮，與碧虛寥廓同其流蕩。宋米友仁自論畫

丹青猶文也。[*] 宋黃伯思論畫

* 多讀書自有「文」。

畫者文之極也。宋鄧椿畫繼

其爲人也多文，雖有不曉畫者寡矣；其爲人也無文，雖有曉畫者寡矣。上同

顧愷之善畫，而人以爲「癡」，張長史工書，而人以爲「顛」，予謂此二人之所以精於書畫者也。莊子曰：「用志不分，乃凝於神。」宋陳善論畫

若悟妙理，賦在筆端，何患不精。畫者如是思，如是學，不負名矣。宋李澄叟畫說

或觀佳山水處，胸中便生景象，或觀名花折枝，想其態度綽約；枝梗轉折，向日舒笑，迎風欹斜，含烟弄雨，初開殘落，布置筆端，不覺妙合天趣，自是一樂。若不以天生活潑爲法，徒竊紙上形似，終爲俗品。（明居隆畫箋）

陳衡恪曰：「西人畫山水，必就山水之處畫之，畫花鳥必就花鳥畫之，宋人趙昌寫生，每以畫具自隨，即其法也。滕昌佑家多栽花竹蓄禽魚，以觀其動靜；易元吉入深山攷察猿鹿之形態；山水畫家必行萬里路；是皆注意客體而又進焉者耳。畫山水不必某山某水，若畫地圖然者，然形勢起伏，煙雲變滅之狀，自能曲盡其妙，蓋平日吸收之景況能復現於縑素耳。皆謂西人之畫目中之畫也；中國人之畫意中之畫也。先入於目而會於意，發於意而現於目，因具體而得其抽象，因抽象而完其具體，此其所以妙也。然行萬里路又必須讀萬卷書者，正以培養精神，融洽於客體，以生畫外之韻味也」。

畫家六法，一曰氣韻生動，氣韻不可學，此生而知之，自然天授；然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然邱壑內營，成立鄞鄂，隨手寫出，皆爲山水傳神。（明董其昌畫旨）

日人渡邊華山之座右銘有五，第一曰：「讀萬卷書而行千里路」。第五曰：「志卑畫拙，心淺畫俗，欲去醜俗，不如讀萬卷書」。

士大夫當窮工極研，師友造化。同上

人爲物蔽，則與塵交；人爲物使，則心受勞。勞心於刻畫而自毀，蔽塵於筆墨而自拘，此局隘人也。但損無益，終不快其心也。我則物隨物蔽，塵隨塵交，則心不勞，心不勞則有畫矣。畫乃人之所有，一畫人所未有，夫畫貴夫思，思其一則心有所著而快，所以畫則精微之入不可測矣。想古人未必有言，此特深發之。明釋道濟畫語錄

古之人寄興於筆墨，假道於山川，不化而應化，無爲而有爲。身不炫而名立，因有蒙養之功，生活之操，載之寰宇，已受山川之質也。以墨運觀之，則受蒙養之任；以筆操觀之，則受生活之任；以山川觀之，則受胎骨之任；以鞹皴觀之，則受畫變之任，以滄海觀之，則受天地之任；以坳堂觀之，則受須臾之任；以無爲觀之，則受有爲之任；以一畫觀之，則受萬畫之任；以虛腕觀之，則受穎脫之任。有任者必先資其任之所任，然後可以施之於筆，如不資之，則局隘淺陋，有不任其任之所爲。且天之任於山無窮，山之得體也以位，山之薦靈也以神，山之變幻也以化，山之蒙養也以仁，山之從橫也以動，山之潛伏也以靜，山之拱揖也以禮，山之紆徐也以和，山之環聚也以謹，山之虛靈也以智，山之純秀也以文，山

之躋跳也以武，山之峻厲也以險，山之逼漢也以高，山之渾厚也以洪，山之淺近也以小，此山受天之任而任，非山受任以任天也。人能受天之任而任，非山之任而任人也。由此推之，此山自任而任也，不能遷山之任而任也。是以仁者不遷於仁而樂山也。山有是任，水豈無任耶？水非無爲而無任也，夫水汪洋廣澤也以德，卑下循禮也以義，潮汐不息也以道，決行激躍也以勇，瀠洄平一也以法，盈遠通達也以察，沁泓鮮潔也以善，折旋朝東也以志。其水見任於瀛海溟渤之間者，非此素行其任，則又何能周天下之山川，通天下之血脈乎？人之所任於山，不任於水者，是猶沉於滄海而不知其岸也，亦猶岸之不知有滄海也。是故知者知其畔岸，逝於川上，聽於源泉，而樂水也。非山之任不足以見天下之廣，非水之任不足以見天下之大。非山之任水不足以見乎周流；非水之任山不足以見乎環抱。山水之任不著，則周流環抱無由；周流環抱不著，則蒙養生活無方。蒙養生活有操，則周流環抱有由，周流環抱有由，則山水之任息矣。吾人之任山水也，任不在廣，則任其可制；任不在多，則任其可易。非易不能任多，非制不能任廣。任不在筆，則任其可傳；任不在墨，則任其可受；任不在山，則任其可靜；任不在水，

則任其可動；任不在古，則任其無荒；任不在今，則任其無障．是以古今不亂，筆墨常存，因其浹洽，斯任而已矣！然則此任者，誠蒙養生活之理，以一治萬，以萬治一，不任於山，不任於水，不任於筆墨，不任於古今，不任於聖人，是任也，是有其資者也．上同

磅礴睥睨，乃是翰墨家生平所養之氣，崢嶸奇崛，磊磊落落，如屯甲聯雲，時隱時現，人物草木舟車城郭，就事就理，令觀者生入山之想乃是．明釋道濟大滌子題畫詩跋

一藝曲折，但觀紙上之圖；元氣淋漓，半吐胸中之異．無名氏畫山水訣

*淵明篇篇有酒，摩詰句句有畫．欲追擬輞川先飲彭澤酒以發興．清吳歷墨井畫跋

*漁山爲清六家之冠，觀其遺作，筆筆雄渾，其意境之高可想，特記數則，以見此老之胸襟．蓋藝術完全爲有妙覺而後發妙興，而後有妙作．屈子離騷，彥和亦謂：「其江山之助乎？」

晉宋人物，意不在酒，託於酒以避時艱．元季人士，亦借繪事以逃名，悠悠自適，老於林泉矣．上同

大癡愛佳山[illegible]，至虞山，見其山似富春，遂僑居二十年。湖橋酒餅，至今猶傳勝事。 清王原祁麓臺題畫稿

且勞人之所惡也。然爲貧與勞之所役，以之移性情，隳志氣，則與道漸遠，無以表我之眞樂矣。

余鹿鹿清署，補衣節衣，忘老辦公，時以典禮候直，寄跡蕭寺，篝燈揮灑，長箋短幅；不問所從來。偶憶古人得意處，放筆爲之。夜分樂成，欣然就寢，一枕黑甜，不知東方之既白矣。 同上

*此畫人之眞生活，快何如之！

*北宋高人三昧，唯梅道人得之，以其傳巨然衣鉢也。與盛子昭同里閈而居，求盛畫者塡門接踵，庵主惟茅屋數椽，閉門靜坐。人有言者，笑而不答。五百年來重吳而輕盛，洵乎筆墨有定論也。然人但知其淋漓揮灑，而不知其剛健而兼婀娜之致，亦未思一笑之故耳。 同上

*吳即梅道人吳鎭也。畫人求名心急，最是大病，應力事修養，務使泰然。畫外一切，所不計及。觀下則可知。

余於筆墨一道，少成若天性，本無師承，誦讀之暇，日侍先大父贈公得聞緒論，久之於元宋傳授貫穿處，胸中如有所據，發之以舉文，推之以觀物，皆用此理。每至無可用心處，間一揮灑，成片幅便面，

無求知於人之心；人亦不吾知也。同上

常人由學而知，必須讀書以明理；游覽以廣識；苦心探索；術習有年；亦可到神明地位。清王昱東莊論畫

學畫所以養性情，且可滌煩襟，破孤悶，釋躁心，迎靜氣。昔人謂山水家多壽，蓋烟雲供養，眼前無非生機，古來名家享大耋者居多，良有以也。同上

*學畫者先貴立品；立品之人，筆墨外自有一種正大光明之概；否則畫雖可觀，卻有一種不正之氣，隱躍毫端，文如其人，畫亦有然。同上

*畫面一切，皆「我」之精神，「我」之生命，「我」之人品不高，欲求畫格之高，其可得乎？

畫中理氣二字，人所共知，亦人所共忽。其要在修養心性，則理正氣淸，胸中自發浩蕩之思；腕底乃生奇逸之趣，然後可稱名作。同上

學畫最要虛心探討，不可稍有得意處，便詡詡自負；見人之作，吹毛求疵。惟見勝己者，勤如諮詢；見不如己者，內自省察；知有名蹟，徧訪借觀，噓吸其神韻，長我之識見，而游覽名山，更覺天然圖畫，足以開拓心胸，自然邱壑內融，衆美集腕，便成名筆矣。同上

*未作畫前，全在養興；或覩雲泉，或觀花鳥，或散步清吟，或焚香啜茗，俟胸中有得，技癢興發，即伸紙舒毫，興盡斯止，至有興時續成之，自必天機活潑，迴出塵表。同上

*總以一氣呵成爲妙。

絕處逢生，禪機妙用，六法亦然。到得絕處，不用着忙，不用做作，心游目想，忽有妙會，信手拈來，頭頭是道。同上

作畫時即偶然酬應，皆不可輕率苟；每寫一圖，必有着精神處。蓋率意草草，此最是病。同上

*古今畫家，無論軒冕巖穴，其人之品質必高。昔李思訓爲唐宗室，武后朝遂解組遯隱，以筆墨自適。盧鴻一徵爲諫議大夫不受，隱嵩山作草堂圖。宋李成遊藝不仕。元吳仲圭不入城市，誅茅爲梅花菴，畫漁父圖，作漁父詞，自名煙波釣叟。倪雲林造清秘閣獨居，每寫溪山自怡。黃子久日斷炊，猶袒腹豆棚下，悠然自適，常畫虞山，此皆志節高邁，放達不羈之士，故畫入神品；塵容俗狀，不得犯其筆端，職是故也。少陵詩云：「五日畫一水，十日畫一石，能事不受相促逼，王宰始肯留眞蹟。」斯言得之矣。古人原以筆墨怡情養神，今人用之圖利，豈能得畫中之妙耶？可慨也已！清唐岱繪事發微

每讀歷代大畫人傳記，均具獨特奇異之行；瀟洒出塵之想，絕無塵俗鄙夫而傳世者。余欲敬願凡學中國繪畫者，充研摩味此等載籍，保證羅胸豁然，下筆超逸，雖筆墨有所不逮，而決有引人入勝之點。細讀以下沈宗騫所論。

*山水家與人物家不同。畫人物者只畫峭壁，或畫一巖，以至單山片水，是點景而已，至山水之全景，須看眞山。其重疊壓覆，以近次遠，分布高低，轉折迴繞，主賓相輔，各有順序，一山有一山之形勢，羣山有羣山之形勢也。看山者：以近看取其質，以遠看取其勢，山之體勢不一，或崔嵬，或嵯峨，或雄渾，或峭拔，或蒼潤，或明秀，皆入妙品。若能飽觀熟翫，混化胸中，皆足爲我學問之助。古云：「不破萬卷，不行萬里，無以作文，即無以作畫也。」誠哉是言。如五嶽四鎮，太白匡廬，武當王屋，天台雁蕩，岷峨巫峽，皆天地寶藏所出，仙靈窟宅，今以几席筆墨間，欲辨其地位，發其神秀，窮其奧妙，奪其造化，非身歷其際，取山川鍾毓之氣，融會於中，又安能辨此哉？彼羈足一方之士，雖知畫中格法訣要，其所作終少神秀生動之致，不免紙上談兵之誚也。古云：「畫有三品：神也，妙也，能也。」而三品之外，更有逸品，古人只分解三品之義，而何以造進能到三品者，則古人固有所未盡也。余論：欲到能品者，莫如勤依格法，多自作畫。欲到妙品者，莫如多臨摹古人，多讀繪事之書；欲到神品者，莫如多遊多見；而逸品者，亦須多

遊，寓目最多，用筆反少，取其境界幽僻，意象濃粹者，間一寓之於畫，心溯手追，熟後自臻化境，不羈不離之中，別有一種風姿。故欲求神逸兼到，無過於遍歷名山大川；則胸襟開豁，毫無塵俗之氣，落筆自有佳境矣。同上

太史公云：「走盡天下名山大川」余謂乃謂爲畫人說也。觀此益信。

昔人云：「讀書破萬卷，下筆如有神。」

腕有古人，機無留停，意趣高妙，縱其性靈，峨峨天宮，巖巖仙局，置身空虛，誰爲戶庭，遇物自肖，設象自形，縱意恣肆，如塵冥冥。清黃鉞二十四畫品

風馳雨驟，不可求思，蒼蒼茫茫，我攝得之，興盡而返，貪則神疲。毋使墨飽，而令筆饑，酒香勃鬱，書味華滋，此時一揮，樂不可支。同上

*皓月高臺，清光大來，眠琴在膝，飛香滿懷，沖霄之鶴，映水之梅。意所未設，筆爲之開，可以藥俗，可以增才。局促瑟縮，胡爲也哉？同上

*胸中富有丘壑，確有「意所未設，筆爲之開」之妙境，

耳目既飫，心手有喜，天倪所動，妙不能已。自本自根，亦經亦史，淺闢若成，深探匪止。聽其自然，法爲之死。營之詩歌，滄浪孺子。同上

虛亭枕流，荷花當秋，紫蘚的的，碧潭悠悠。美人明裝，載橈蘭舟，目送心豔，神留於幽。淨與花競，明爭水浮，施朱傅粉，徒招衆羞。同上

*揚子雲曰：「書，心畫也。」心畫形而人之邪正分焉。畫與書一源，亦心畫也。握管者可不念乎？嘗觀古人之畫，而有所疑，及論其世，乃敢自信爲非過，因益信揚子之說爲不誣。試即有元諸家論之：大癡爲人坦易而灑落，故其畫平淡而沖濡，在諸家最醇。梅花道人孤高而淸介，故其畫危聳而英俊。倪雲林則一味絕俗，故其畫蕭遠陗逸，刊盡雕華。若王叔明未免貪榮附熱，故其畫近於躁。趙文敏大節不惜，故書畫皆嫵媚而帶俗氣。若徐幼文之廉潔雅尙，陸天游方方壺之超然物外，宜其超脫絕塵，不囿於畦畛也。記云：「德成而上，藝成而下。」其是之謂乎？清張庚圖畫精意識畫論

*叔明爲趙吳興外甥，曾一度爲泰安知州耳，卽罹「未免貪榮附熱」之誚，可不愼歟？

要無求於世，不以贊毀撓懷。清鄒一桂小山畫譜

古之工畫者，非名公巨卿，卽高人逸士。未有品不高而能畫者。王紱於月夜聞鄰舟笛聲，訪之贈以畫竹。翌日其人以重幣求雙幅，紱麾之，并收其前贈。今人略知飾色，便思求利，曲意狥人，其人可知，其畫可知也。又文徵仲董文敏生前卽多贋本，或求名款，亦姑應之，其度量有過人者。同上

日人橋本關雪曰：「南畫者，非寫實主義，亦非印象主義，實表現主義也。有人格借物體而吹入自己之靈魂，從內向外自己之表現。」

筆格之高下，亦如人品。故凡記載所傳，其卓乎昭著者，代惟數人，蓋於幾千百人中，始得此數人耳。苟非品格之超絕，何能獨傳於後耶？夫求格之高，其道有四：一曰淸心地，以消俗慮；二曰善讀書，以明理境；三曰卻早譽，以幾遠到；四曰親風雅，以正體裁；具此四者，格不求高而自高矣！請申其說：筆墨雖出於手，實根於心，鄙吝滿懷，安得超逸之致？矜情未釋，何來冲穆之神？郭恕先黃子久，人皆謂其仙去，夫固不可知，而其能超乎塵埃之表，則有獨絕者，故其手蹟流傳後世，得者珍逾珙璧。苟非得之於性情，縱有絕世之資，窮年之力，必不能到此地位。故一曰淸心地，以消俗慮。理無盡境，況託筆墨以見者，尤當會其微妙之至，以靜參其消息，豈淺嘗薄植者所得預？若無書卷以佐之，旣粗且淺，失

雋士之幽深；復腐而庸，尠高人之逸韻．夫自古重士夫之作者，以其能陶淑於書冊卷軸之中，故識趣興會，自得超超元表，不肯稍落凡境也．故二曰，善讀書，以明理境．松雪云：「乳臭小兒，朝學執筆，暮已自誇其能，」是眞所以爲乳臭也．要知從事筆墨者，初十年僅得略識筆墨性情；又十年，而規模粗備；又十年而神理少得；三十年後，乃可幾於變化，此其大概也．而虛其心，以求者，但覺病之日去而日生，張皇補苴，救過不遑，何暇驟希名譽？及至功深火到，自有不可磨滅光景，足以信今而傳後．故三曰，却早譽，以幾遠到．古人左圖右史，則圖與史實爲左右，故作者既內出於性靈，而外不得不更親夫風雅．吮墨閒窗，動合風人之旨；揮毫勝日，時抽雅士之懷．味之而愈長，則知其蘊之深也；久之而彌彰，則知其植之厚也．蘊深而植厚，乃是眞正風雅，亦是最高體格．南宋院體，且薄之如不屑，若刻畫以爲工，塗飾以爲麗，是直與髹丁綵匠，同其分地而已矣！故四曰，親風雅，以正體裁．四者備矣，而猶不得入古人之室，吾不信也．在學者，務先立卓識，操定力，不務外觀，不由捷徑，到得工夫純熟，自成一種氣象，吾固不能降格以從人，人亦無不甘而俯首矣．清沈宗騫芥舟學畫編

古人去我，手跡猶存．當想其未畫時，如何胸次寥廓，欲畫時，如何解衣磅礴，既畫時，如何經營慘

淡，如何縱橫揮灑，如何潑墨設色，必使神會心謀，捉筆時，荊關董巨如在上下左右．清方薰山靜居畫論

既想古人，當想自己．

操一藝以至神明者，必先抱卓絕一世之見，如韓子之文在特立獨行，自出手眼，卒爲不朽之業，惟其當時，不以毀譽計，不以榮辱念故也．同上

梅花和尚墨名而儒行者也．居吾鄉之武塘．蕭然寰堵，飽則讀書，飢則賣卜，畫石室之竹，飲梅花之泉，一切富貴利達，屏而去之，與山水魚鳥相狎，宜其書若畫，無一點烟火氣也．同上

癡翁早歲即與羽人道士游，其修養有素，性本霞舉，故其筆墨非塵世俗工，可能跂及．同上

筆墨之事，天姿篤學力深，而胸襟尤要闊大．東坡渡海詩云：「九死南荒吾不恨，茲遊奇絕冠平生．」具此胸襟，而足其才智，技必過人．清高秉指頭畫說

畫家宗旨與詩古文詞實無二理，即以史學而論，年經月緯，屬辭比事，敘述詳析，體例精審，亦猶畫家之淺深遠近，無一繁複，色不礙墨，墨不礙色也．提挈綱領，沿討源流，論世知人，旁通曲暢，亦猶畫家之峯巒拱揖，泉石迴抱，色中有墨，墨中有色也．然則作畫者，若欲游乎象外，得其環中，勿泥成法，勿

趣時好；則必胸有數萬卷書方能縱橫揮霍投之所向，無不如志而不僅求之於一邱一壑間已。清盛大士谿山臥遊錄郝其燮序

詩畫均有江山之助，若局促里門，蹤跡不出百里外，天下名山大川之奇勝，未經寓目，胸襟何由而開拓？清盛大士谿山臥遊錄

嚴滄浪以禪喻詩，標舉興趣；歸於妙悟，其言適足爲空疎者藉口。古人讀破萬卷，下筆有神，謂之詩有別腸，非關學問可乎？若夫揮毫弄墨，霞想雲思，興會標舉，眞宰上訴，則似有妙悟焉；然其所以悟者，亦由書卷之味，沈浸於胸，偶一操翰，汩乎其來，沛然而莫可禦，不論詩文書畫，望而知爲讀書人手筆；若胸無根柢，而徒得其迹象，雖悟而猶未悟也。同上

*米之顛，倪之迂，黃之癡，此畫家之眞性情也。凡人多熟一分世故，即多生一分機智；多一分機智，即少却一分高雅。故顛而迂且癡者，其性情於畫最近。利名心急者，其畫必不工，雖工必不能雅也。同上

*千古畫人，無一好名貨殖之徒，子履於此特闡明之，亦以世之通病，不能已於言也！

凡作詩畫，俱不可有名利之見。然名利二字，亦自有辨，山中何所有？嶺上多白雲，只可自怡悅，不

堪持贈君，自是第一流人物。若夫刻意求工，以成其名者，此皆有志於古人者也。近世士人，沈溺於利欲之場；其作詩不過欲干求卿相，結交貴游，弋取貨利，以肥其身家耳。作畫亦然。初下筆時胸中先有成算，某幅贈達官，必不虛發；某幅贈某富翁，必得厚惠。是其卑鄙陋劣之見，已不可嚮邇！無論其必不工也，即工，亦不過詩畫之蠹耳！上同

夫文人畫，又豈僅以醜怪荒率爲事邪？曠觀古今文人之畫，其格局何等謹嚴，意匠何等精密，下筆何等矜慎，立論何等幽微，學養何等深醇，豈粗心浮氣，輕妄之輩，所能望其肩背哉？陳衡恪中國文人畫之研究

文人畫首重精神，不貴形式。故形式有所欠缺，而精神優美者，仍不失爲文人畫。上同

第三　造意論

*凡畫山水，意在筆先。（唐王維山水論）

吾人旣明畫爲「我」之畫，則未畫之前，「我」仍在也。旣畫之後，「我」亦在也。「我」之所以移於畫面，及畫面之所以容受「我」，不能毫無覺動。設無此覺動，畫面所容受必非具體，「我」之移於畫面，亦必非痛快。故須「意」在筆先，始能具體而益痛快！所謂「意」卽「我」之意，卽「覺動」也。董宗伯云：「右丞以後，作者各出「意」造」見下則。

開元中，將軍裴旻善舞劍，道子觀旻舞劍，見出沒神怪，旣畢，揮毫益進。時又有公孫大孃亦善舞劍器，張旭見之，因爲草書，杜甫謌行述其事，是知書畫之藝，皆須意氣而成。（唐張彥遠歷代名畫記）

上古之畫，迹簡意淡而雅正。（同上）

骨氣形似，皆本於立意。（同上）

或問余曰：「吳生何以不用界筆直尺，而能彎弧挺刃，植柱構梁？」對曰：「守其神，專其一，合造化之功，假吳生之筆，向所謂意存筆先，畫盡意在也。凡事之臻妙者，皆如是乎，豈止畫也。」（同上）

昔人顧愷之，必構層樓以爲畫所。此眞古之達士。不然，則志意已抑鬱沈滯，局在一曲，如何得寫貌物情，攄發人思哉？假如工人斲琴，得嶧陽孤桐，巧手妙意，洞然於中，則樸材在地，枝葉未披，而雷氏成琴，曉然已在於目。其意煩悖體拙，爲悶嘿之人，見銛鑿利刀，不知下手之處，焉得焦尾五聲，揚於淸風流水哉？更如前人言，詩是無形畫，畫是有形詩，哲人多談此言，吾人所師。宋郭熙林泉高致

古之祕書珍圖，名隨意立。宋郭若虛圖畫見聞志

歐文忠盤車圖詩云：「古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情，忘情得意知者寡，不若見詩如見畫」宋沈括夢溪筆談

觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。宋蘇軾東坡集

畫又迹不逮意，但以自娛。明汪氏珊瑚網畫繼

古人作畫，皆有深意，運思落筆，莫不各有所主，況名下無虛，相傳既久，必有過人處。上同

*松樹不見根，喻君子在野，雜樹喻小人崢嶸之意。元黃子久畫訣

*子久此論，僅見一斑。畫宗伯曰：「寄樂於畫，自黃公望始開此門庭耳」。子久又曰：「畫不過意思而已」。中國繪畫至此

不但完全脫離政治禮教束縛，且進而爲純正藝術，子久之功宏矣！意固可造者也。此亦造意之一法。

畫當得天趣爲妙，先求一敗牆，張絹素倚牆上，朝夕諦觀，既久隔素見敗牆之上，高平曲折，皆成山水。心存目想，神領意造，恍然見其有人禽草木飛動往來於陵谷溪澗，或顯或晦，隨意命筆，自然景皆天就，不類人爲，是謂活筆！ 同上○一作宋宋迪畫訣

子美論畫，殊有奇，如云：「簡高入意」，尤得畫髓。呂信卿言：「大竹畫形，小竹畫意。」 明董其昌畫眼

右丞以後，作者各出意造。 同上

出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外。 同上

造意固未易言，若一味狂亂，詡言寄託深遠，可乎？

畫要筆墨酣暢，意趣超古，畫之董巨，猶詩之陶謝也。 清吳歷墨井畫跋

意在筆先，爲畫中要訣，作畫於搦管時，須要安閒恬適，掃盡俗腸，默對素幅，凝神靜氣，看高下，審左右，幅內幅外，來路去路，胸有成竹，然後濡筆吮毫，先定氣勢，次分間架，次佈疎密，次別濃淡，轉換敲擊，東呼西應，自然水到渠成，天然湊泊，其爲淋漓盡致無疑矣！ 清王原祁雨窗漫筆

宋元諸家，俱有原委，其他投贈，無不寄託深遠，做其意者，曠然有遐思焉。清王原祁麓臺題畫稿

如命意不高，眼光不到，雖渲染周緻，終屬膈膜。上同

筆墨一道，用意爲尚，而意之所至，一點精神在微茫些子間，隱躍欲出，大癡一生得力處，全在於此。畫家不解其故，必曰某處是其用意，某處是其着力，而於濡毫吮墨，隨機應變，行乎所不得行，止乎所不得止，火候到而呼吸靈，全幅片段，自然活現，有不知其然而然者，則茫然未之講也。上同

*大癡秋山余從未之見，先大父云：「於京口張子修羽家曾寓目，爲子久生平第一」，數十年時移物換，此畫不可復睹，藝苑論畫，亦不傳其名也。癸丑九秋，風高木落，氣候蕭森，拱宸將南歸，余正値悲秋之際，有動於中，因名之曰，仿大癡秋山，未知當年眞虎筆墨何如？神韻何如？以余之筆，寫余之意，中間不無悠然以遠，悄然以思，爲秋水伊人之句可也。上同

*「有動於中」，意在筆先矣。麓台雖名曰：仿大癡，而猶云：「以余之筆，寫余之意」，是麓台之大癡也。

余作畫，每取古人佳句，借其觸動，易於落想，然後層層畫去。清孔衍栻石村畫訣

*古人有云：「畫要士夫氣。」此言品格也。第今以論士夫氣者，惟此乾筆儉墨當之，一見設重色

者，即目之爲畫匠，此皆強作解事者。古人如王右丞，大小李將軍，王都尉，文湖洲，趙令穰，趙承旨，俱以青綠見長，亦可謂之畫匠耶？蓋亦格之高下，不在乎跡，在乎意。知其意者，雖青綠泥金，亦未可儕之於院體，況可目之爲匠耶？不知其意，則雖出倪入黃，猶然俗品。所謂意者，若何？猶作文者，當求古人立言之旨。清張庚浦山論畫

*大小李李思訓及子昭道也。爲北宗之祖。

浦山論畫，多出創見，能道人之所不敢道。茲論確甚。祇要有「意」，青綠亦可，水墨亦可。若無「意」，雖如倪迂之高簡，大癡之蒼穆，亦是俗品。故於有清一代，獨罵王石谷，直是大大卓識，大大胆量。

*人能以畫寓意；明窗淨几，描寫景物，名花折枝，想其態度綽約，枝葉宛轉，向日舒笑，迎風欹斜，含烟弄雨，初開殘落，布置筆端，不覺妙合天趣，自是一樂。清鄒一桂小山畫譜

*此則與修養論所記居隆畫箋略同，蓋修養足而能寫意也。故併存之。

麓臺司農畫，眞得士人氣，一種蒼蒼莽莽，有意無意，莫測其筆縱起倒者，是此老過人處。清方薰山靜居畫論

*世謂南田畫格高於石谷，以其隨意點筆，秀色可餐，一格而言。同上

*石谷清麗，而夵破碎，吾信此論.

若*夫林巒之濃淡淺深，烟雲之滅沒變幻，有詩不能傳而獨傳之於畫者，且倏忽隱現，並無人先摹稿子，而惟我遇之，遂爲獨得之秘，豈可覿面失之乎？若一時未得紙筆，亦須以指畫肚，務得其意之所在。清盛大士谿山臥遊錄

*此又造意之妙法.

郎芝田云：「畫中邱壑位置，俱要從肺腑中，自然流出，則筆墨間自有神味也．若從應酬起見，終日搦管，但求蹊徑，而不參以心思，不過是土木形骸耳！從來畫家不免此．」上同

夫平直高深，山之形也，而意固不在於平直高深．鈎拂點染，畫之法也，而意復不在於鈎拂點染．然則所謂大意者，乃謂能見眞意之大處也．雖不關乎平直高深，鈎拂點染，而亦未嘗不寓於平直高深鈎拂點染之間．且必由乎讀書聞道，鑒古入神，意之所動，已自迥出凡表，而後形諸筆墨，乃能獨得其大也．故等是畫也，局同，法同，形體亦未嘗少異，而彼則氣味不醇，底蘊易量，此則愈玩而無窮，深藏而彌出．是故求之形跡者，固屬卑淺；卽局於流派授受之間，未識古人措意之大，亦畢生莫得預於高

深之詣也已. 清沈宗騫芥舟學畫編

洞庭波兮木葉下，余未至洞庭，而畫洞庭，得洞庭之意而已！遊洞庭者，正當作如是觀. 清戴熙題畫偶識

雲林自謂得荆關遺意，實則荆關本意與雲林各自不同，所謂古人似我也. 上同

*有意於畫，筆墨每去尋畫；無意於畫，畫自來尋筆墨；蓋有意不如無意之妙耳. 上同

*畫須造「意」，尤須造得「無意」，又進一著矣.

吾於畫，不知所謂南北宗派也，當吾意而已. 吾作山水樹石，不知所謂陰陽向背也，得物之天而已. 當吾意，則不必悅世眼，得物之天，則雖尺幅之內，天與地卑，山與澤平，無害也. 故大父所畫松，輒如霧雨欲滴，紙障猶濕，所畫石，如池冰初裂，紋理四出. 間作小人馬，驅幹蹄足，略具而已. 而奔騰控縱之勢，令人見之神聳. 清黃崇惺草心樓讀畫集

第四　神韻論

*有一豪小失，則神氣與之俱變矣。晉顧愷之魏晉勝流畫贊

*愷之此論雖爲人物而發，然全謂作畫必須處處顧到，不可在偏僻處敷衍。例如作人物者，面目稍稍用心，衣衫陪襯，則草率不堪；作山水者，主峯主樹，稍稍用心，屋木橋梁，則草率不堪。一毫之失，神氣即變。

日人金原省吾曰：「此論素材之形體與神氣之關係，素材形體上之表現，影響神氣，有一毫之變化，亦直接感覺爲神氣之變化，神非有形之物，但全體的統一之原理，從發生上觀之，則萬物皆從神引出，然從吾等之觀照上觀之，又從彼引出之萬物而逆達於神，故形體不可有一毫之差。」

又曰：「在顧愷之因神氣關係，有二種自然；一爲材料之自然，而爲繪畫之實對者。一爲理想之自然，即依遷想妙得而形成之自然。前者爲材料的，後者爲藝術的。」

古之畫，或遺其形似，而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難與俗人道也。今之畫，縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。唐張彥遠歷代名畫記

夫*以應目會心爲理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會，應會感神，神超理得，雖復虛求幽巖，何以加焉？又神本亡端，棲形感類，理入影迹，誠能妙寫，亦誠盡矣。於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之叢，獨應無人之野。峰岫嶢嶷，雲林森渺，聖賢映於絕代，萬趣融其神思，余復何爲哉？暢神而已。神之所暢，孰有先焉！ 宋宗炳畫山水序

日*人金原省吾曰：「宗炳思想之特色，在寫照主義與倫理主義。暗示謝赫氣韻思想之成立，以澄懷理氣，暢神神思之倫理。以其効果不置於繪畫倫理的方面價值，而置於內的澄清與發達之態度，實後代中國繪畫之態度。」

神猶母也，氣猶子也，以神召氣，以母召子，孰敢不至。 宋董羽畫龍輯議

論*畫以形似，見與兒童鄰；作詩必此詩，定知非詩人！ 宋蘇軾東坡詩集

明*王紱曰：「東坡此詩，蓋言學者不當刻舟求劍，膠柱而鼓瑟也。然必神遊象外，方能意到圜中。」

六*法之內，惟形似氣韻二者爲先，有氣韻而無形似，則質勝於文；有形似而無氣韻，則華而不實。 宋黃休復益州名畫錄

明*董宗伯曰：「此元人畫也」

清鄒小山曰：「東坡詩：「論畫以形似，見與兒童鄰；作詩必此詩，定非知詩人.」此論詩則可，論畫則不可，未有形不似而反得其神者.」余謂東坡此詩，非指初學而言也，乃論畫人最高鵠的也.小山昧於是義，故續其貴謙之辭曰：「此老不能工畫，故以此自文，猶云勝固欣然，敗亦可喜，空鉤意釣，豈在魴鯉，亦以不能弈，故作此禪語耳.」

陳師曾曰：「乃玄妙之談耳.」但又折中而言曰：「僅拘拘於形似，而形似之外別無可取，則照相之類也.人之技能，又豈可與照相器具藥水紙論耶?」末又曰：「由是觀之，可以想見文人畫之旨趣，與東坡若合符節.」

*凡書畫當觀韻. 宋黃庭堅山谷集

*參看六十一頁沈灝畫麈條.

書畫之妙，當以神會，難可以形器求也. 宋沈括夢溪筆談

世之觀畫者，多能指摘其間形象位置色彩瑕疵而已.至於奧理冥造者，罕見其人.如彥遠畫評，言王維畫物，多不問四時.如畫花，往往以桃杏芙蓉蓮花同畫一景.予家所藏摩詰畫袁安臥雪圖，有雪中芭蕉，此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此難可與俗人論也.謝赫云：「衛協之畫，雖不該備形妙，而有氣韻，凌跨羣雄，曠代絕筆.」 同上

六*法精論，萬古不移．然而骨法用筆以下五法可學，如其氣韻必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然而然也．嘗試論之．竊觀自古奇蹟，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁游藝，探賾鉤深，高雅之情，一寄於畫．人品既已高矣，氣韻不得不高，氣韻既已高矣，生動不得不至．所謂神之又神，而能精焉．宋郭若虛圖畫見聞志

*日人金原省吾曰：「氣韻與生動，有兩種關係，一為連續關係，一為不連續關係．

1. 連續
   - A. 連續而現一貫之思想，其間無力之輕重關係者．
   - B. 連續而現一貫之思想，其間有力之輕重而在從屬之關係者．
2. 不連續
   - C. 同種的概念並列者．
   - D. 異種的概念並列者」

人品亦關氣韻；是氣韻亦可學得也．

日人橋本關雪曰：「此論應無異議．」

凡*畫必周氣韻，方號世珍．不爾雖竭巧思，止同衆工之事，雖曰畫而非畫．故揚氏不能授其師，輪扁不能傳其子．繫乎得自天機，出於靈府也．同上

*日人金原省吾曰「氣韵非要素乃要素之複合」

自唐至宋，畫山水得名者，類非畫家者流，而多出於縉紳士大夫，然得其氣韻者，或乏筆法，或得筆法者，多失位置，兼衆妙而有之者，亦世難其人。宋蔡京等宣和畫譜

凡*用筆先求氣韻，次采體要，然後精思，若形勢未備，便用巧密精思，必失其氣韻也。宋韓拙山水純全集

*日人浦上春琴論畫詩曰：「氣韵在全局，不必論筆墨，山欲帶雲高，石頑因樹活，胸中無滯礙，筆墨必暢闊，所謂全局者，筆竭意未竭。」

畫之爲用大矣！盈天地之間者萬物，悉皆含豪運思，曲盡其態，而所以能曲盡者，止一法耳。一者何也，曰傳神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虛深鄙衆工，謂雖曰畫而非畫者，蓋止能傳其形不能傳其神也。故畫法以氣韻生動爲第一，而若虛獨歸於軒冕巖穴，有以哉！宋鄧椿畫繼

*以中每愛余畫竹，余之竹聊以寫胸中逸氣耳！豈復較其似與非，葉之繁與疎，枝之斜與直哉？或塗抹久之，他人視以爲麻，爲蘆，僕亦不能強辨爲竹，眞沒奈覽者何！元倪瓚雲林集

*可以證東坡之是。

日人橋本關雪曰「雖一株樹一莖花，亦能以其所有之世界依豐富之同情而再現在此有花鳥之國山水之國．西洋人之思想，其所以不能越唯物之觀念理智科學之範圍一步者，乃強固之傳統之力所把握．反之東洋之精神，不靠科學的實體之精緻，不求迫眞形似，却有深於迫眞之感，因佔特異之地位．以彼投影於想像之靈智之象徵，出入於自由捕捉豐富之天分，一含有餘韻夢之世界之論理也．」

僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛．同上

*評者謂士大夫畫世獨尙之，蓋士氣畫者乃士林中能作隸家．畫品全法氣韻生動，不求物趣，以得天趣爲高．觀其曰「寫」，而不曰「畫」者，蓋欲脫盡畫工院氣故耳．此等謂之寄興．但可取玩一世，若云善畫，何以上擬古人，而爲後世寶藏？如趙松雪黃子久王叔明吳仲圭之四大家，及錢舜擧倪雲林趙仲穆輩，形神俱妙，絕無邪學，可垂久不磨，此眞士氣也．明屠隆畫箋

*元四大家爲黃公望子久，王蒙叔明，倪瓚雲林，吳鎭仲圭，皆在野文人．趙松雪以宋宗室而仕元，其節已不高，安得廁四大家之列？參看三十五頁所記張庚圖畫精意識畫論．

*畫家以古人爲師，已是上乘．進此當以天地爲師．每每朝看雲氣變幻，絕近畫中山，山行時見奇

樹，須四面取之，樹有左看不入畫，而右看入畫者，前後亦爾。看得熟，自然傳神，傳神者，必以形，形與心手相湊而相忘，神之所託也。（明董其昌畫眼）

*看樹之法，此即運用主觀也。「傳神者，必以形。」「以」字大要注意，所謂「轉工轉遠」（見下則）也！

氣韻不可學，此生而知之，自然天授。（明董其昌畫旨）

潘子輩學余畫，視余更工，然皴法三昧，不可與語也。畫有六法，若其氣韻，必在生知，轉工轉遠。（明董其昌畫禪室隨筆）

文徵老自題其米山曰：「人品不高，用墨無法」，乃知點墨落紙，大非細事，必須胸中廓然無一物，然後烟雲秀色，與天地生生之氣，自然湊拍，筆下幻出奇詭。若是營營世念，澡雪未盡，即日對邱壑，日摹妙蹟，到頭只與髹采圬墁之工，爭巧拙於毫釐也。（明李日華紫桃軒雜綴）

繪事必以微茫慘淡爲妙境，非性靈廓徹者，未易證入，所謂氣韻，必在生知。正此虛淡中所含意多耳！其他精刻偪塞，縱極功力，於高流胸次間何關也。（明李日華紫桃軒又綴）

*畫用焦墨生氣韻。（明汪砢玉珊瑚網）

*焦墨用於最後，切勿初畫時便用之。

見用於神，藏用於人。明釋道濟畫語錄

氣韻生動與烟潤不同，世人妄指烟潤，遂謂生動，何相謬之甚也！蓋氣者，有筆氣，有墨氣，有色氣，俱謂之氣；而又有氣勢，有氣度，有氣機，此間卽謂之韻；而生動處又非韻之可代矣。生者生生不窮，深遠難盡，動者動而不板，活潑近人，要皆可默會而不能名言。至如烟潤，不過點墨無痕跡，皴法不生澀而已，豈可混而一之哉。明唐志契繪事微言

*今人或寥寥數筆，自矜高簡，或重床疊屋，一味顢頇。動曰不求形似，豈知昔人所云不求形似者，不似之似也，彼繁簡失宜者，烏可同年語哉？明王紱書畫傳習錄

*參看四十九頁東坡詩。

山水以氣韻爲主，形模寓乎其中，乃爲合作。明王世貞藝苑卮言

今見畫之簡潔高逸，曰士夫畫也，以爲無實詣也；實詣指行家法耳。不知王維、李成、范寬、米氏父子、蘇子瞻、晁無咎、李伯時輩，皆士夫也，無實詣乎？行家乎？明沈灝畫麈

六法中第一氣韻生動，有氣韻則有生動矣．氣韻或在境中，亦或在境外．取之於四時寒暑，晴雨晦明，非徒積墨也．明顧凝遠畫引

不落畦徑謂之士氣，不入時趨謂之逸格．其創制風流，昉於二米，盛於元季，泛濫明初．稱其筆墨，則以逸宕為上；咀其風味，則以幽澹為工．雖離方遯圓而極妍盡態．清惲壽平甌香館畫跋

*當其馳毫點墨，曲折生趣百變千古不能加，即萬壑千巖，窮工極研，有所不屑．此正倪迂所謂：「寫胸中逸氣」也．同上

*日人橋本關雪曰：「南畫之世界，乃實在以外之世界．」

有筆有墨謂之畫，有韻有趣謂之筆墨，瀟洒風流謂之韻，盡變窮奇謂之趣．同上

氣愈清，則愈厚．清王翬清暉畫跋

山水要高深迴環，氣象雄貴．清吳歷墨井畫跋

山水蒼茫之變化，取其神與意．清王原祁麓台題畫稿

*畫山水貴乎氣韻，氣韻者非雲烟霧靄也，是天地間之真氣．凡物無氣不生．山氣從石內發出，以

晴明時望山，其蒼茫潤澤之氣，騰騰欲動，故畫山水，以氣韻爲先也。清唐岱繪事發微

氣韻非雲烟霧靄，固也。然孔石村以爲筆致縹緲，通幅皆有靈氣，（見下第三則）所謂天地眞氣，亦託筆墨以見。

六法中原以氣韻爲先。然有氣則有韻，無氣則板呆矣。氣韻由筆墨而生，或取圓渾而雄壯者，或取順快而流暢者。用筆不癡不弱，是得筆之氣也。用墨要濃淡相宜，乾濕得當，不滯不枯，使石上蒼潤之氣欲吐，是得墨之氣也。不知此法，淡雅則枯澀，老健則重濁，細巧則怯弱矣。此皆不得氣韻之病也。同上

氣韻與格法相合。格法熟則氣韻全。古人作畫豈易哉？同上

樹石人皆能之。筆致縹緲，全在雲烟。乃聯貫樹石，合爲一處者，畫之精神在焉。山水樹石實筆也，雲烟虛筆也。以虛運實，實者亦虛，通幅皆有靈氣。清孔衍栻石村畫訣

筆底深秀，自然有氣韻。清蔣驥傳神秘要

此二則，足補前唐氏首則之義。

有書卷氣，卽有氣韻。同上

氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者。有發於無意者。發於無意者爲上，發於意者次之，發於筆者又次之。發於墨者下矣！何謂發於筆者？乾筆皴擦力透而光自浮者是也。何謂發於墨者？既就輪廓，以墨點染渲暈而成者是也。何謂發於意者？走筆運墨，我欲如是而得如是，若疎密多寡，濃淡乾濕，各得其當是也。何謂發於無意者？當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是而忽如是是也。謂之爲足，則實未足，謂之未足，則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外，蓋天機之勃露也。然惟靜者能先知之，稍遲未有不汨於意，而沒於筆墨者。清張庚浦山論畫

或*以模糊爲氣，但可得迷離之態，而終虧失之晦暗，晦暗則不清。或以刻畫求工，僅可博精到之致，而究恐失之煩瑣，煩瑣亦不清。二者欲除，莫若顯其骨幹；以破模糊，審其大方；以消刻畫，則氣不求清而自清矣！憶余始時嫌筆痕顯露，任意用淡墨渲染，方自詡能得烟霧依微之致。因禾中張瓜田先生庚評一晦字，遂痛以自艾，始知清氣。遂念今人思欲作畫者甚多，而能猛力加工者復少，如或有之，則無不因其刻至之心，以流於煩瑣晦暗之極。一經點撥，而後得鬱極而開；塞極而通。煩悶頓釋，清氣豁然。通此一關，無所窒礙矣。清沈宗騫芥舟學畫編

*清唐岱云「氣韻與格法相合」(見前則)此則言模糊失之晦暗,刻畫失之煩瑣,并具論氣清三道.

*畫不尙形似,須作活語參解.如冠不可巾,衣不可裳,履不可屩,亭不可堂,牖不可戶,此物理所定而不可相假者.古人謂不尙形似,乃形之不足而務肖其神也. 清方薰山靜居畫論

*日人浦上春琴論畫詩曰:「一邱又一壑,開闢方寸裏,脫離時流氣,直與古人比,落筆墨淋漓,何必論形似,濛濛有無山,淡淡遠近水,去來得自然,不顧人毀譽.」

昔人謂氣韻生動是天分,然思有利鈍,覺有後先,未可概論之也.如委心古人名蹟,學之而無外慕,則日必有悟,悟後與生知者同證善果. 同上

*氣韻生動,須將生動二字省悟,能會生動,則氣韻自在. 同上

*日人金原省吾曰:「方氏以生動爲氣韻之標識,余謂二者不過表示對於生命之觀點差別而已.故接續二者,愈得使其指示之意味具體化.」

氣韻生動爲第一義.然必以氣爲主.氣盛則縱橫揮灑,機無滯礙,其間韻自生動矣.杜老云:「元氣淋漓幛猶濕」,是卽氣韻生動. 同上

*氣韻有筆墨間兩種。墨中氣韻，人多會得。筆端氣韻，世每尠知。所以六要中又有氣韻兼力也。人見墨汁淹漬，輒呼氣韻，何異劉寶在石家如廁，便謂走入內室。同上

*余謂「墨中氣韻」本易做到，但不可即此而止，蓋初學所必經之過程也。

士大夫之畫，所以異於畫工者，全在氣韻間求之而已。歷觀古名家，每有亂頭麤服，不求工肖，而神致雋逸，落落自喜，令人坐對移晷，傾消塵想，此爲最上一乘。昔人云：「畫秋景惟楚客宋玉最佳。寥慄兮若在遠行，登山臨水兮送將歸。」無一語及秋，而難狀之景自在言外，即此可以窺畫家不傳之祕。若刻意求工，遺神襲貌，匠門習氣，易於沾染，愼之愼之！清盛大士谿山臥遊錄

近日俗畫，專尚形模，如小女子描鈎花樣，一筆不苟，非不工也，而生氣全無，不可復與之論畫矣！故初學畫者，先觀其有生氣否。同上

物有定形，石無定形，有形者有似，無形者無似，無似何畫？畫其神耳！清戴熙題畫偶錄

畫橋碧陰：宋畫有簡於元者，巨師作柳，止一拂而意已足。畫無定法，但取攝神耳！同上

*唐人畫，鈎勒工細，非一旦可以告成。學者宜成竹在胸，了無拘滯，若斷斷續續，枝枝節節而爲之，

神氣必不貫注矣。（淸盛大士谿山臥遊錄）

*不特唐人畫如此，凡畫皆然。

山谷老人云：凡書畫當觀韻。李伯時作李廣奪馬南馳狀，引滿以擬追騎，箭鋒所值，人馬應弦。伯時歎曰：「使俗子爲之，當作中箭追騎矣！」此意差堪神會。人但知墨中有氣韻，而不知氣韻卽在筆中。雲林生云：「畫寫胸中逸氣耳！」此語差堪領會。作畫能沈著鬆靈，則不患無氣，不患無韻矣。何事墨之渲染爲哉。（沈灝畫塵）

元之四大家，皆品格高尙，學問淵博。故其畫上繼荊關董巨，下開明淸諸家法門。四王吳惲都從四大家出。其畫皆非不形似，格法精備，何嘗牽強不周到？不完足？卽雲林不求形似，其畫樹何嘗不似樹？畫石何嘗不似石？所謂不求形似者，其精神不專注於形似；如畫工之鈎心鬬角，惟形之是求耳。其用筆時，另有一種意思，另有一種寄託，不斤斤然刻舟求劍，自然天機流暢耳。且文人畫不求形似，正是畫之進步。何以言之？吾以淺近取譬：今有人初學畫時，欲求形似而不能，久之則漸似矣，久之則愈似矣，後以所見物體，記熟於胸中，則任意畫之，無不形似，不必處處描寫，自能得心應手，與之契合。蓋

其神情超於物體之外，而寓其神情於物象之中．無他，蓋得其主要之點故也．庖丁解牛，中其肯綮，迎刃而解．離神得似，妙合自然，其主要之點，爲何？所謂象徵 Symbol 是也．（陳衡恪中國文人畫之研究）

*嗚呼！喜工整而惡荒率，喜華麗而惡質樸，喜軟美而惡瘦硬，喜細致而惡簡渾，喜濃縟而惡雅淡；此常人之情也！藝術之勝境，豈僅以表相而定之哉？若夫以纖弱爲娟秀，以粗獷爲蒼渾，以板滯爲沈厚，以淺薄爲淡遠；又比比皆是也．捨氣韻骨法之不求，而斤斤於此者，蓋不達乎文人畫之旨耳！（同上）

*氣韻必具骨法，骨法者，卽前文所云格法也，卽現今所謂輪廓也．

第五　俗病論

夫畫物特忌形貌采章，歷歷具足。甚謹甚細，而外露巧密，所以不患不了，而患於了，既知其了，亦何必了？此非不了也。若不識其了，是眞不了也。唐張彥遠歷代名畫記

明白瞭解，即所謂「了」也。

何良浚曰：「細謹巧密，世孰不謂之工耶？然深於畫者盡不之取正以其近於三病也。」

夫病有二：一曰無形，二曰有形。有形病者：花木不時，屋小人大，或樹高於山，橋不登於岸，可度形之類也。如此之病，不可改圖。無形之病，氣韻俱泯，物象全乖，筆墨雖行，類同死物，以斯格拙，不可刪修。五代荊浩筆法記

故專於坡陀失之麤，專於幽閒失之薄，專於人物失之俗，專於樓觀失之冗，專於石則骨露，專於土則肉多。筆迹不混成謂之疎，疎則無眞意。墨色不滋潤謂之枯，枯則無生意。水不潺湲則謂之死水。雲不自在則謂之凍雲。山無明晦則謂之無日影。山無隱見則謂之無烟靄。今山日到處明，日不到處

晦，山因日影之常形也。明晦不分焉，故曰無日影。今山煙靄到處隱，煙靄不到處見，山因煙靄之常態也，隱見不分焉，故曰無烟靄。宋郭熙林泉高致

*侔揣萬類，揮翰染素，雖畫家一藝，然眸子無鑒裁之精，心胸有塵俗之氣，縱極工妙而鄙野村陋不逃明眼。是徒窮思盡心，適足以資世之話靶，不若不畫之爲愈。宋羅大經論繪事

*俗病論者衆矣，郭熙所云（見上則）自是顯而易見者，但最大而最難救者莫如「心胸有塵俗之氣」

然作畫之病者衆矣！惟俗病最大，出於淺陋循卑，昧乎格法之大，動作無規，亂推取逸，強務古淡而枯燥，苟從巧密而纏縛，詐偽老筆，本非自然。此謂論筆墨格法氣韻之病。古云：「用筆有三病：一曰板，二曰刻，三曰結。」何謂板？病腕弱筆痴，取與全虧，物狀平扁，不能圓混者版也；刻病者，筆迹顯露，用筆中凝，勾畫之次，妄生圭角者刻也；結病者，欲行不行，當散不散，似物凝礙，不能流暢者結也。宋韓拙山水純全集

又論一病，謂之礶病，筆路謹細而痴拘，全無變通，筆墨雖行，類同死物，狀如雕切之迹者，礶也。上同

*一曰佈置迫塞：凡畫山水，必先置絹素於明淨之室，伺神閒意定，然後入思，小幅巨軸，隨意經營。

若障過數幅，壁過十丈，先以竹竿引炭朽佈山溪，樹石，樓閣，人物，大小高低，一一位置，然後立於數十步之外，詳審諦觀，自見其可。却將淡墨約定，謂之小落筆；然後肆志揮灑，無不得宜。宋元君所謂盤礴睥睨，意在筆先之謂也。亦須上下空闊，四旁疎通，庶幾瀟灑若充塞滿腹，便不風致，此第一事也。二曰遠近不分：作山水先要分遠近，使高低大小得宜。假如一尺之山，當作幾大人物爲是。蓋近則坡石樹木當大，屋宇人物稱之；遠則峯巒樹木當小，屋宇人物稱之。極遠不可作人物。墨則遠淡近濃，逾遠逾淡；不易之論也。三曰山無氣脈：畫山於一幅之中，先作一山爲主，却從主山分佈起伏，餘山皆氣脈連接，形勢映帶，如山頂層疊，下必有數重脚方盤得住，凡多山頂而無脚者大謬也。此全景之大義也。若夫透角，不在此限。四曰水無源流：泉必於山峽中流出，頂上有山數重，則其源高遠；平溪小澗，必見水口；寒灘淺瀨，必見跳波，乃活水也。間有畫一摺山，便畫一脈泉，架上懸巾，絕爲可笑！五曰境無夷險：古人布境不一，有崒嵂者，有平遠者，有縈迴者，有空闊者，有層疊者；或多林木亭館，或多人物船舫，每遇一圖，必立一意。若大障巨軸，悉當如之。六曰路無出入：山水貫出遠近，全在徑路分明，或林下透見，或水末復出，或巨石遮斷而琳琅半露，或隱坡隴以人物點之，或近屋宇以竹木藏之，庶幾有不盡之景。

七曰石。止。一。面：各家畫石，皴法不一，當各隨所學一家爲法。須要有頂有脚，分稜面爲佳。八曰樹。少。四。枝：前代畫樹有法，大概生崖壁者多纏錯，生坡隴者多高直，干霄多頂，近水多根。枝幹不可分左右，須當間作正背。葉有單筆雙筆，更分榮悴，乃按四時。九曰人。物。偏。僂：山水人物，各有家數。描畫者，眉目分明；點鑿者，筆力蒼古，必皆意態閒雅，古人所作可法。切不可以行者，望者，負荷者，鞭策者，一例作偏僂之狀。則僞甚矣！此狂縱之習，可不愼歟？十曰樓。閣。錯。雜：界畫雖末科，然重樓疊閣，方寸之間，而向背分明，桷榱拱接，而不離乎繩墨，此爲最難。或論江村山塢間作屋宇者，可隨處立向，雖不用尺，其制一以界畫之法。十一曰濃。淡。失。宜：下墨不論水墨設色金碧，卽以墨瀋淡，須要淺深得宜。如晴景空明，雨夜昏蒙，雪景稍明，不可與雨霧煙嵐相似。青山白雲，止當夏秋之景爲之。十二曰點。染。無。法：謂設色金碧，各有重輕：輕者山用螺青，樹石用合綠染，爲人物不用粉襯；重者山用石青綠，幷綴樹石，爲人物用粉襯。金碧則下筆之時，其石便帶皴法，當留白面，却以螺青合綠染之，後再加以石青綠逐摺染之，間有用石青綠皴者。樹葉多夾筆，則以合綠染，再以石青綠。金泥則當於石脚沙觜霞彩用之。此一家只宜朝暮及晴景，乃照耀陸離，而明豔如此也。人物樓閣，雖用粉襯，亦須淸淡。除紅葉外，不可妄用朱金

丹青之屬，方是家數。如唐李將軍父子，宋董源王晉卿趙大年諸家可法。日本國畫，常犯此病。前人已嘗識之，不可不謹。宋饒自然繪宗十二忌

*作畫餉寫初稿，自昔以柳枝灰乾燒朽，因便以拍脫，不著痕迹。余常病柳炭之費事而易斷裂，乃以草紙搓成紙筆，愈緊愈妙，然後以火燒之，俟燒枯約半寸，又速以筆筒遏熄，隨即可用，非凡順手。學者曷一試之？

用墨最難，李成惜墨如金是也。大要去甜邪俗賴四個字。元黃公望寫山水訣

*子久此論，蓋言用墨也。。王紱引申其義，謂不盡用墨。見下文。

*邪，甜，俗，賴，當察其病而一一去之。有一等人，事不師古，我行我法，信手塗澤，謂符天趣！其下者，筆端錯雜，妄生枝節，不理陰陽，不辨清濁，皆得以邪概之。。今所談者，規門矩戶，及之而後知，履之而後難者也。有一等人，結構初安，生趣不足，功愈到而格愈卑，是失諸甜。。古人謂如口察味，甘酸辛苦，自以實得，固非為吾輩指迷也；惟神明煥發，意態超越，乃能一洗萬古甜濁耳。。俗之一字，不僅丹華誇目，一流，俗則不韻。山谷老人言：「凡書畫當觀韻，李伯時作李廣奪馬南馳狀，引滿以擬追騎，箭鋒所值，人馬應弦。伯時歎曰「使俗子為之，當作中箭追騎矣」此意差堪神會。」。賴者藉也，是暗中依賴也。臨摹法

家不廢；倚靠才子弗爲。張雷出篋之劍，自吐光芒；偃師應律之謌，備呈玄秘。妙解投機，無有轍跡。昌黎得文法於檀弓，后山得文法於伯夷傳。悟心處正不在多；人亦無從模着！ 明王紱書畫傳習錄

＊陳衎曰：「甜者，穠郁而軟熟之謂也。夫爲俗，爲腐，爲板，凡人皆知之，甜則不但不之忌，且畢然喜之矣，從大癡拈出大是妙諦。」

山谷老人一節已見神韻論所記，茲以釋俗，故存而不删。

愚者與俗同識，愚不蒙則智，俗不濺則淸。俗因愚受，愚因蒙昧，故至人不能不達，不能不明。達則變，蒙則化。受事則無形，治事則無迹。運墨如已成，操筆如無爲。尺幅管天地山川萬物，而心淡若無者，愚去智生，俗除淸至也。 明釋道濟畫語錄

余近年作畫，似勤似嬾，有時不辭呵凍，忘暑忘餐，揮毫疾就；有時春暖晴窗，紙墨精良，對之瞌睡。吾不知此病之所來，或謂老之故也。然少年輩往往亦有如此。 清吳歷墨井畫跋

＊此畫人之通病也，雖不關畫面，然滅絕進境不鮮。

畫如四始與六義，未揃俗腸使爲累。靑山幻出平中奇，剛健婀娜審眞僞。此理山樵深得之，扛鼎力

中有嫵媚，老而篤好不知疲，譬如小戶飲輒醉，寫以贈君君一噱，僧寮又聽鐘聲至。清王原祁麓台題畫稿

理之所在：如高下大小，適宜向背，安放不失，此法家規繩也。筆之所在：如風神秀逸，韻致清脫，此士大夫氣味也。任理之過，易板痴，易疊架，易涉套，易拘攣，無生意，其弊也流而爲傳寫之圖障。任筆之過，易失皴，易寂寞，易樹石扁薄，無三面，其弊也流而爲嬰兒之描繡。夫理與筆兼長，則六法兼備，謂之神品。理與筆各盡所長，亦謂之妙品。若夫理不成理，筆不成筆，亦斯下矣。明唐志契繪事微言

纖巧之習，世多矜趨，豈於畫反不崇尚？但巧矣而或不莊重，非崎邪無理，卽安放不牢。每有石上砌石，樹根浮寄，樓宇傾壓，路徑難通之病。是巧與莊易相妨處，落筆時須商之。同上

或問穴與雜有分否乎？曰「善哉問也！蓋畫家筆路要清，而穴雜俱與清反者也。如林木叢密，或一幅中塞滿屋離，廟觀，水閣，或一幅中三四見路徑，舟車，或亦三四見，謂之穴。至於雜，則以巨然矩格而雜叔明，李唐筆法而雜李成，卽米家父子相同而實異，不可雜也。苟爲不分，雖寫得極文極妙，終是野格，非若書家之鍾索可兼二王也。」同上

*人之稟質，固有敏鈍之殊，然其資始資生一也。豈鈍者性命有不正者乎？惟是習氣之誤傷不淺

耳！故入門之路，不可不愼，一失足，則習氣浸淫於骨髓，後雖悔悟而欲盡剔之；亦雖盡去．一方每有一方之習，學者生於是，長於是，所見所聞不過如是，古人眞蹟又不得見，即得見一二，又不肯虛心體認，而於古人之論說復不肯靜參而默會；所以攻苦一生，而訖於無成！蓋非好學深思，心知其意，而虛衷集益，烏能拔俗？至若以畫爲生涯者，不過求媚於俗目，以博多金耳！何足與言習氣。 清張庚圖畫精意識畫論

*習氣最是大病.

筆之雅俗本於性生，亦由於學習．生而俗者不可醫；習而俗者猶可救．俗眼不識，但以顏色鮮明繁華富貴者爲妙；而強爲知識者，又以水墨爲雅，以脂粉爲俗；二者所見略同，不知畫固有濃脂豔粉而不傷於雅，淡墨數筆而無解於俗者，此中得失，可爲知者道耳． 清鄒一桂小山畫譜

一曰俗氣，如村女塗脂；二曰匠氣，工而無韻；三曰火氣，有筆仗而鋒芒太露；四曰草氣，粗率過甚，絕少文雅；五曰閨閣氣，描條軟弱，全無骨力；六曰蹴黑氣，無知妄作，惡不可耐． 上同

筆墨間寧有穉氣，毋有滯氣；寧有霸氣，毋有市氣．滯則不生，市則多俗！俗尤不可侵染．去俗無他法，多讀書，則書卷之氣上升，市俗之氣下降矣． 清王槪芥子園畫傳

畫俗約有五：曰格俗，韻俗，氣俗，筆俗，圖俗．其人既不喜臨摹古人，又不能自出精意．平鋪直敘，千篇一律者，謂之格俗：純用水墨渲染，僅見片白片墨，無從尋其筆墨之趣者，謂之韻俗：格局無異於人，而筆意窒滯，墨氣昏暗，謂之氣俗：狃於俗師指授，不識古人用筆之道，或燥筆如弸，或呆筆如刷，本自平庸無奇，而故欲出奇以駭俗，或妄生圭角，故作狂態者，謂之筆俗：非古名賢事蹟及風雅名目，專取諛頌繁華，與一切不入詩料之事者，謂之圖俗：能去此五俗，而後可幾於雅矣．雅之大略亦有五：古淡天眞，不著一點色相者，高雅也：布局有法，行筆有本，變化之至，而不離乎矩矱者，典雅也：平原疏木，遠岫寒沙，隱隱遙岑，盈盈秋水，筆墨無多，愈玩之而愈無窮者，雋雅也：神恬氣靜，頓消其躁妄之氣者，和雅也：能集前古各家之長，而自成一種風度．且不失名貴卷軸之氣者，大雅也：作畫者，俗不去則雅不來．雖曰對董巨倪黃之跡，百摹千臨，亦自無解於俗．蓋日逐逐於時俗之所爲，而欲去俗，其可得乎？故惟能避俗者而後可以就雅也．是以汩沒天眞者，不可以作畫．外慕紛華者，不可以作畫．馳逐聲利者，不可以作畫．與世迎合者，不可以作畫．志氣墮下者，不可以作畫．此數者蓋皆沉沒於俗而絕於雅者也：清沈宗騫芥舟學畫編

凡作一圖，若不先定主見，漫爲塡補，東添西湊，使一局物色，各不相顧，最是大病。同上

丹碧文采之謂華，亦畫道所不廢，而我所欲去者，乃是筆墨間一種媚態。俗人喜之，雅人惡之，畫道忌之，一涉筆端，終身莫浣。學者能定識力，知其深以爲害，不使漸染，則後此功夫，皆屬有用。然初學見之，鮮有不悅而爲之惑者，故防之不得不嚴。同上

學畫者最難恰好。其高瞻遠矚者，全未知規矩法度，已早講性靈氣韻，任筆所之，無不自喜。卒之竟漫無所得，因而漸漸廢棄，此過之病也。其甘於小就者，但解描摹形似，不問筆墨道理，少成片段，足以應求者便自滿願；前蹟之妙，束而不觀；緒言之深，置而弗論；以至窮年莫得，皓首無聞，此不及之病也。同上

今學者或自喜才情之富有，或自矜筆墨之飛揚，任意揮灑，不自顧惜，到後來不覺入於流滑佻達，此弊一成，畢生莫挽！同上

東坡云：「好奇務新，乃詩之病，畫豈不然邪？」構奇出巧，心思獨詣者，不過名列小品，不能獨當一面，垂法後世。淸方薰山靜居論畫

畫不可有習氣；習氣一染，魔障生焉。即如石濤、金冬心畫，本非正宗，習俗所貴，懸價以待，已可怪異。而一時學之者若狂，遂藉以謀衣食！吁！畫本士大夫陶情適性之具，苟不畫則亦已矣！何必作如此種種惡態？（清華翼綸畫說）

初學畫者，切不可好奇務高，以合時好。安吉吳昌碩氏，以五六十年寫篆之歷史，出而為花卉，為蔬果，其迹簡逸而味彌永，曾風漫中國矣！是以稍解執筆者，無不以吳氏畫境自居，遂至荒謬絕倫，笑話百出。噫！何昌碩之多邪？徒見其野氣滿紙而已。殊不知吳氏畫尚有數十年基本功夫，欲學吳，何不先從此入手？故華氏之說，余必知其痛心已久而始發也。

參看一百八十五頁范允臨「學書者……」條。

第六　造景論

或咫尺之圖，寫千里之景。唐王維山水訣

東西南北，宛爾目前，春夏秋冬，生於筆下。初鋪水際，忌爲浮泛之山；次布路岐，莫作連緜之道。主峰最宜高聳，客山須是奔趨。迴抱處僧舍可安；水陸邊人家可置。村莊著數樹以成林，枝須抱體；山崖合一水而瀑瀉，泉不亂流。渡口只宜寂寂，人行須是疎疎。泛舟檝之橋梁，且宜高聳；著漁人之釣艇，低乃無妨。懸崖險峻之間，好安怪木；峭壁巉巖之處，莫可通途。遠岫與雲容相接，遙天共水色交光。山鉤鎖處，沿流最出其中；路接危時，棧道可安於此。平地樓臺，偏宜高柳映人家；名山寺觀，雅稱奇杉襯樓閣。遠景煙籠，深巖雲鎖。酒旗則當路高懸，客帆宜遇水低挂。遠山須要低排，近樹唯宜拔迸。同上

夫霧雲煙靄，輕重有時，勢或因風，象皆不定。須去其繁章，採其大要。先能知此是非，然後受其筆法。五代荊浩筆法記

願子勤之，可忘筆墨而有眞景。同上

凡畫山水，須按四時。春景：則霧鎖煙橫，樹林隱隱，山色堆青，遠水拖藍；夏景：林木蔽天，綠蕪平阪，（一作綠水平波）倚雲瀑布，近水幽亭；秋景：則水天一色，霞鶩齊飛，（一作簇簇疏林）雁橫煙塞，蘆渚沙汀；冬景：則即地爲雪，水淺沙平，凍雲匝地，酒旗孤村，漁舟倚岸，樵者負薪。風雨：則不分天地，難辨東西，行人傘笠，漁父簑衣。有風無雨，枝葉斜披；有雨無風，枝葉下垂。雨霽：則雲收天碧，薄霧依稀，山光淺翠，網曬斜暉。曉景：則千山（一作門）欲曙，輕霧霏霏，朦朧殘月，氣象熹微。暮景：則山銜落日，犬吠疎籬，僧投遠寺，帆卸江湄，行人歸急，半掩柴扉。（同上）

*眞山水之雲氣，四時不同：春融怡，夏蓊鬱，秋疏薄，冬黯淡；盡見其大象而不爲斬刻之形，則雲氣之態度活矣！眞山水之烟嵐，四時不同：春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡；盡見其大意而不爲刻畫之迹，則烟嵐之景象正矣！眞山水之風雨，遠望可得，而近者玩習，不能究錯縱起止之勢。眞山水之陰晴，遠望可盡，而近者拘狹，不能得明晦隱見之迹。山之人物以標道路，山之樓觀以標勝概，山之林木映蔽，以分遠近，山之溪谷斷續，以分淺深，水之津渡橋梁，以足人事，水之漁艇釣竿，以足人意。大山堂堂爲衆山之主，所以分布以次岡阜林壑，爲遠近大小之宗主也。

其象若大君，赫然當陽，而百辟奔走朝會，無偃蹇背却之勢也。長松亭亭為衆木之表，所以分布以次藤蘿草木，為振挈依附之師帥也。其勢若君子軒然得時，而衆小人為之役使，無憑陵愁挫之態也。山近看如此，遠數里看又如此，遠十數里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。山正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異，所謂山形面面看也。如此，是一山而兼數十百山之狀，可得不悉乎？山春夏看如此，秋冬看又如此，所謂四時之景不同也。山朝看如此，暮看又如此，陰晴看又如此，所謂朝暮之變態不同也。如此，是一山而兼數十百山之意態，可得不究乎？春山煙雲連綿，人欣欣。夏山嘉木繁陰，人坦坦。秋山明淨搖落，人肅肅。冬山昏霾翳塞，人寂寂。看此畫令人生此意，如眞在此山中，此畫之景外意也。見青烟白道而思行，見平川落照而思望，見幽人山客而思居，見岩扃泉石而思遊。看此畫令人起此心，如將眞卽其處，此畫之意外妙也。 宋郭熙林泉高致

*：董元曰「外師造化，中得心源，」造化一莫大之眞景，「須去其繁章，採其大要。」（見七十五頁荆浩條）余以一去一採。大非易易！故胸中必先具最高標準，以測自然，合者採之，不合者去之。但此標準不盡人皆有，有亦不盡皆最高。是以首應嫻諸景法，運諸心胸，然後靈機一動，妙景卽生，景外之意，不期而自至也。意外之妙，不期而自生也。

*世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者，畫凡至此，皆入妙品；但可行可望，不如可居可游之爲得。何者？觀今山川地占數百里，可游可居之處十無三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。同上

*方薰曰：「畫貴有奇氣，不在形跡間尙奇，此南宗義也。故前人論畫曰：「山有可望者，可遊者，可居者」反是則非畫。」

正面溪山林木，盤折委曲，鋪設其景而來，不厭其詳，所以足人目之近尋也。傍邊平遠，嶠嶺重疊，鉤連縹緲而去，不厭其遠，所以極人目之曠望也。遠山無皴，遠水無波，遠人無目，非無也，如無耳！同上

昔有論山水者曰：「倘能於幽處，使可居；於平處，使可行；天造地設處，使可驚；嶄絕巇險處，使可畏，此眞善畫也。」宋蔡京等宣和畫譜

早晚之景，今昔人皆能爲之，而午景爲難狀也。譬如詩人吟詠，春與秋冬則著述爲多，而夏則全少耳。同上

*夫畫於山水，誠未可以易言也！今古之跡，顯然而著，見於域中者不爲不多矣！略究形容而推之：

遙岑疊翠，遠水沉明，片帆歸浦，秋鴈下空，指掌之間，若睨千里，有得其平遠者也；雲輕峯秀，樹老陰疎，溪橋隱逸，樵釣江村，棧路曲逕，崢嶸層閣，漱石飛泉，去騎歸舟，人少有得其全景也；若松柏老而亂怪，羣木茂而蓊鬱，臨流碧澗，崖古林高，此乃得其樹石者也；木葉披岩，千山聳翠，烟重暝斜之勢，林繁如葉有聲，此得其風雨者也。宋韓拙山水純全集張懷後序

*此則爲山水純全集張懷後序所論「平遠」「全景」「樹石」「風雨」於今古之跡，確歸納無餘！并繼之曰：「畫至於通乎源流，貫於神明，使人觀之若睹靑天白日，窮究其奧，釋然淸爽，非造理師古學之深遠者，罔克及此。」

宋復古八景，皆是晚景。其間烟寺晚鐘，瀟湘夜雨，頗費形容。鐘聲固不可爲，而瀟湘夜矣，又復雨作，有何所見？蓋復古先畫而後命意，不過略具掩靄慘淡之狀耳。後之庸工，學爲此題，以火炬照纜，孤燈映船，其鄙淺可惡。至於形容不出，而反嘲誚云，不過剪數尺皂絹，張之堂上，始副其名也。宋鄧椿畫繼

*畫山水者，須要遍歷廣觀，然後方知著筆去處。何以知之？澄叟自幼而觀湘中山水，長游三峽夔門，或水或陸，盡得其態，久久然後自覺有力。水墨學者不可不知也。北人山水布置拙濁，法度莽樸，以其原野曠蕩，景乏委曲而然也。山水上人物，不拘巨細，人物犬馬，屋木橋梁，只是點捽而成，彷彿便休。

後生不知法度描染細巧，以媚俗眼。此是人物景致，便成補衲，非山水也。自江陵登三峽夔門，長流三千餘里，重灘逆瀨，匯伏狂瀾，旋渦回流，雄波急浪，備在其間。登山則自夷陵之西，懸崖峭壁，陡岸高峯，峻嶺深巖，幽泉秀谷，虎穴龍潭，臨危列險，驟雨狂風，無不經歷，盡是今日之畫式也，豈不廣哉？眞所謂探囊得物也。（宋李澄叟畫說）

*初學作畫不能遺却客體。鄒小山所謂：「形之不全，神將安附？」山水之遠近曲折，花鳥之修短異同，必須攷察精詳，然後察其俯仰動靜之態，風晴雨雪之變，一一熟諳於胸，則出筆不悖於自然，而能發抒己意。

*皮袋中置描筆，或於好景處，見樹有怪異，便當模寫記之，分外有發生之意。（元黃公望寫山水訣）

*此初學之初步工夫，究西畫者倡言「寫生」，謂此法中國不取，誣矣！子久爲元代大師，極力主張一畫不過意思而已」者，然此甚不練習，猶以爲不可廢。蓋樹石最病雕琢，從來畫人罔不注力於此。余謂可常攜圖紙鉛筆，隨時寫作，久之自然生氣激發，神韻悠然，祇要有恆，裨益當不淺鮮也，西人所云「速寫」Sketch 與此相仿。

夏山欲雨，要帶水筆。山上有石，小塊堆在上，謂之礬頭，用水筆暈開，加淡螺青，又是一般秀潤。畫

不過意思而已。同上

遠山一起一伏則有勢；疎林或高或下則有情此畫訣也。明董其昌畫旨

得乾坤之理者，山川之質也得筆墨之法者，山川之飾也。知其飾則非理。其理危矣。知其質而非法，其法微矣。是故古人知其微危，必獲於一。一有不明，則萬物障。一無不明，則萬物齊。畫之理，筆之法，不過天地之質與飾也。山川天地之形勢也。風雨晦明，山川之氣象也。疏密深遠，山川之約徑也。縱橫呑吐，山川之節奏也。陰陽濃淡，山川之凝神也。水雲聚散，山川之聯屬也。蹲跳向背，山川之行藏也。高明者，天之權也。博愛者，地之衡也。風雲者，天之束縛山川也。水石者，地之激躍山川也。非天地之權衡，不能變化山川之不測。雖風雲之束縛，不能等九區之山川於同模；雖水石之激躍，不能別山川之形勢於筆端。且山川之大，廣土千里，結雲萬里，羅峯列嶂，以一管窺之，即飛仙恐不能周旋也。以一畫測之，即可參天地之化育也。測山川之形勢，度地土之廣遠，審峯嶂之疏密，識煙雲之蒙昧。正踞千里，斜睨萬重，統歸於天之權，地之衡也。天有是權，能變山川之精靈；地有是衡，能運山川之氣脈。我有是一畫，能貫山川之形神。此余五十年前未脫胎於山川也。亦非糟粕其山川，而使山川自私也。山川使余

代山川而言也，山川脫胎於余也，余脫胎於山川也。搜盡奇峯打草稿也。明釋道濟畫語錄

寫畫有蹊逕六則：對景不對山，對山不對景，倒景，借景，截斷，險峻。此六則者，須辨明之。對景不對山者，山之古貌如冬，景界如春，此對景不對山也。樹木古樸如冬，其山如春，此對山不對景也。如樹木正，山石倒，山石正，樹木倒，皆倒景也。如空山杳冥，無物生態，借以疏柳嫩竹，橋梁草閣，此借景也。截斷者，無塵俗之境，山水樹木，翦頭去尾，筆筆處處，皆以截斷，而截斷之法，非至鬆之筆莫能入也。險峻者，人跡不能到，無路可入也，如島山渤海，蓬萊方壺，非仙人莫居，非世人可測，此山海之險峻也。若以畫圖險峻，只在峭峯懸崖，棧直崎嶇之險耳，須見筆力是妙。上同

凡寫四時之景，風味不同，陰晴各異，審時度候爲之。古人寄景於詩，其春曰：「每同沙草發，長共水雲連。」其夏曰：「地下樹常蔭，水邊風最涼。」其秋曰：「寒城一以眺，平楚正蒼然！」其冬曰：「路渺筆先到，池寒墨更圓。」亦有冬不正令者，其詩曰：「雪慳天欠冷，年近日添長。」雖值冬，似無寒意，亦有詩曰：「殘年日易曉，夾雪雨天晴。」以二詩論畫，欠冷添長，易曉夾雪，摹之不獨於冬，推之三時，各隨其令。亦有半晴半陰者，如：「片雲明月暗，斜日雨邊晴。」亦有似晴似陰者：「未須愁日暮，天際是輕陰。」

余拈詩意以爲畫意，未有景不隨時者：滿目雲山，隨時而變，以此哦之，可知畫卽詩中意，詩非畫裏禪乎？同上

山水眞趣，須是入野看山時見他，或眞或幻；皆是我筆頭靈氣：下手時，他人尋起止不可得，此眞大家也．不必論古今矣！明釋道濟大滌子題畫詩跋

一*幅中有不緊不要處，特有深致．明沈顥畫麈

*此二則，須有相當境界後，始能得之，若初學卽講「不緊不要」，不用朽炭則殆矣．

先察君臣呼應之位，或山爲君而樹輔，或樹爲君而山佐，然後奏管傅墨．若用朽炭躊躇，更易神餒氣索，愈想愈劣．同上

夫*山川氣象，以渾爲宗；林巒交割，以淸爲法．王翬惲格評云：畫家最重章法，淸渾二語，通體收落，始兩得之． 形勢崇卑，權衡小大．景色遠近，劑量淺深．山之旁脅易寫，正面難工；山之腰脚易成，峯頭難立．主山正者客山低，主山側者客山遠．衆山拱伏，主山始尊．羣峯盤亙，祖峯乃厚．土石交覆以增其高，支隴勾連以成其闊．一收復一放，山漸開而勢轉；一起又一伏，山欲動而勢長．又評云：「起伏收放，括盡縱橫運用之法．」 背不可覵，側其峯勢，恍面陰崖；

均不可窺，鬱其林叢，如藏屋宇。山分兩麓，半寂半喧。崖突垂膺，有現有隱。近阜下以承上，有尊卑相顧之情；遠山低以爲高，有主客異形之象。又評云：「山頭山脚，俯仰照顧有情；近峯遠峯，形狀勿令相犯，此章法最要緊處，學者勿輕放過。」危崖削立，全依遠岫爲屏；巨嶺橫開，還藉羣峯插笏。一抹而山勢迢遙，貴腹內陵阿之層轉；一峯而山形崒嵂，在嶺邊樹石之繽紛。數逕相通，或藏而或露；諸峯相望，或斷而或連。峯夭矯以欲上，仰而瞰空；砂邐迤以同奔，俯而薄地。山從斷處而雲氣生，山到交時而水口出。山脈之通，按其水逕；水道之達，理其山形。又評云：「水道乃山之血脈，貫通處，水道不清，則通幅滯塞，所當刻意研求者。」地勢異而成路，時爲夷險；水性平而畫沙，未許欹斜。近水瀠洄，每於邨邊石脚；遠沙迢遞，見之峯頂山腰。樹中有屋，屋後有山，山色時多沈靄；石旁有沙，沙邊有水，水光自愛空濛。平遠一派，水陸有殊。江湖以沙岸蘆汀，帆檣鳧雁，刹竿樓櫓，戍壘漁罾爲映帶；村野以田廬籬徑，菰蒲柳堤，茅店板橋，煙墟渡艇爲鋪陳。又評云：「畫中平遠最難作，此分江湖，村野，兩景，說景處即是畫法。野景以趙大年爲宗，江景則以江燕諸公爲妙。觀此點綴畫法盡矣。」山本靜，水流則動；石本頑，樹活則靈。土無全形，石之巨細助其形；石無全角，石之左右藏其角。土載石而宜審重輕，石壘石而應相表裏。又評云：「山水中畫石，與尋常畫法不同，須令上石渾成，雖極奇險之致，而位置天然，方爲合法。」石之立勢正，走勢則斜；坪之正面平，旁面則反。半山交夾，石爲齒牙；平壘透迤，石爲膝趾。山脊以石爲領脈之綱，山腰用樹

作藏身之幄。山實虛之以煙靄，山虛實之以亭臺。山形欲轉，逆其勢而後旋；樹影欲高，低其餘而自聳。山面陡面斜，莫為兩翼；樹叢高叢短，少作並肩。石壁巑岏，一帶傾欹而倚盼；樹枝撐擺，幾株向背而紛拏。橫崖泉落，景已伏而忽通；孤嶂石飛，勢將墜而仍綴。樹排蹤以衛峽，石類臥以障虛。山外有山，雖斷而不斷；樹外有樹，似連而非連。又評云：「此段言隱現斷續之妙。如文章家龍門敘事法，變化無方。」

榆柳茂於村舍，松檜鬱乎巖阿。坡間之樹扶疏，石上之樹偃蹇。短樹參差忌排一片；密樹蓊翳尤喜交柯。密葉偶間枯槎，頓添生致；細幹或生剝蝕，愈見蒼顏。枝綴葉而參伍錯綜，弗生窒礙；葉附枝而橫斜紆直，欲使聯翩。苑枯或因發枝之早遲，舒屈多由引幹之老稚。一本之穿插掩映，還如一林；一林之倚讓乘承，宛同一本。正標側杪，勢以能透而生；葉底花間，影以善漏而豁。透則形矮而似長，漏則體肥而若瘦。煙中之幹如影，月下之枝無色。雨葉暗而淋漓，風枝亞而搖曳。木皮之膚理如生，蟠根之植立宜固。春條擢秀，夏木垂陰，霜株葉零，寒柯枝瑣。表挺而修立，影互而成行。又評云：「作畫樹居其半，諸家畫法，變態多種。不過為造化傳神，若非靜觀，難得其理。此段洗發，曲盡玄微。一本一林透漏之法，畫樹祕要。傳人所不傳，今於江上先生之文發之，令人玩索無盡。」

幽巖古柟，老狀離奇；片石疏叢，天真爛漫。山擁大塊而虛腹，木攢多種而疏巔。眾沙交會，借叢樹以為深；細路斜穿，綴荒林而自遠。沙如漂練，分水勢而復羅村勢；樹若連柵，圍山

足而兼襯山巒。沙邊水蕩，偶借石防；峯裏雲生，還容樹影！（又評云：「沙之交插處，作樹有法，唯癡翁最爲擅勝，荒林細竹，南宋諸公妙境也。」）林麓互錯，路暗藏於山根；巖谷遮藏，境深隱於樹裏。密樹憑山，而根株迭露，能令土石分明；近山嵌樹，而坡岸稍移，便使柯條別異。樹根無著，因山勢之橫空；峯頂不連，以樹色之遙蔽。峯稜孤側，以草樹爲羽毛；坡脚平斜，以石叢爲綴嵌。樹惟巧於分根，即數株而地隔；石若妙於壁面，雖百笏而景殊。（又評云：「妙在心傳，非能口授。」）石看三面，有圭端，刀錯，玉尺，銀瓶，香案，琴墩，蟲窠，魚砌，覆盂，欹帽，缺斨，蹲獸，蚌殼，螺軀，鳥罩，犀首之異狀，須離象而求；樹分單夾，有散蝶，聚蜂，蛇驚，鴉集，雞翎，燕翦，珠綴，冰凌，竹个，棕團，簾垂，纓結，飄縷，簇角，攢針，疊紈之殊形，貴相機而作。（又評云：「形容樹石之法，不離此種種。而其妙處，全在筆墨脫化」。）石有剝蘚之色，土有膏澤之容。樹勁則淸，水柔則秀。麓拖沙而勢帀，背隱樹而境深。瀑亂瀉者源長，崖倒懸者脚穩。原巘交迴，起空嵐而氣欲豁；雲岩聳矗，互修坂而勢仍悠。山巍脚遠，水無近麓之情；地廓村遙，樹少參天之勢。山淺莫爲懸瀑，樹大無作高山。沙勢勿先成，背峯頭而後定；遠墅勿先作，待山空而後添。懸坪疊石，即作山巒；低岸交沙，便成津浦。瀨屑層如浪捲，石泛泛似漚浮。衆水匯而成潭，兩岸逼而爲瀑。闊狹因乎石磧，險夷視乎岩梯。無風而瀾平，觸石而湍激。折瀏如傾沸，湧浪若騰驤。派流遠近，爲斷續之分；波紋有無，由

起滅之異．水漲闊而沙岸全無，水煙浮而江湖半失．平波之行筆容與；激湍之運腕回旋．浪花迅捲而筆繁，濤勢高掀而筆蕩．山隔兩崖，樹欹斜而援引；水分兩岸，橋蜿蜒以交通．又許云：「五代北宋諸公，多工山水溪澗江湖，畫法迴異．玩此不特取勢之法明晰無餘，而運筆之妙亦發揮略盡．」布局觀乎縑楮，命意寓於規程．統於一而緜構不棼，審所之而開合有準．尺幅小山水宜寬，尺幅寬邱壑宜緊．卷之上下，隱藏巒垠；幅之左右，吞吐岩樹．一縱一橫，會取山形樹影；有結有散，應知境闢神開．又許云：「畫法不離縱橫聚散四字．所謂一陰一陽之謂道．」巧在善留，全形具而妨於湊合；圓因用閃，正勢列而失其機神．眼中景現，要用急追；筆底意窮，須從別引．又許云：「二語畫禪元要也，知其解者，旦暮遇之矣．」偶爾天成，加以人工，而或損此中佳致；移之彼處，而多違理路之清．由低近而高遠，景色之備；從淡簡而綢繆，挈小以成巨，心欲其靜；完少以布多，眼欲其明．目中有山，始可作樹；意中有水，方許作山．又許云：「『目中有山』四句，即所謂胸有成竹也．今人作畫，胸中了無主見，信筆填砌，縱合成圖，神氣索然矣．參此方悟畫法．」作山先求入路，出水預定來源．擇水通橋，取境設路．分五行而辨體，峯勢同形；諳於地理，象庶類以殊容．景色一致，味其物情．樹無表裏，不知隱現之方；山少陰陽，豈識渲皴之訣．水遲引導，難以奔流；樹早生根，無從轉換．瀑水若同簷溜，直瀉無情；石塊一似土坏，模稜少骨．坡寬石巨，崇山翻似培塿；道直沙粗，遠地猶同咫尺．又許云：「講究邱壑，只在路徑水口．二者安置妥帖，邱壑之理，思過半矣．此下論繪事中

砥病，洗刷略盡。若不細加體認，即蹈其弊轍，猶爾茫然。」坪愶桶案之形，山厭瓜稜之狀。地薄岩危未帖；峯高樹壯非宜近山平田，患其壁立離村列樹，勿使羅橫。挺然者樹容，木本毋同草本；油然者樹色，生枝休使伐枝。峯巒雄秀；林木不合蕭疏；島嶼孤清，屋舍豈容叢雜。異境未可多爲，田圃只堪戲作。宮殿鬱盤而壯麗，寺觀清邃而嵯峨。園亭之屋幽敞，旅舍之屋駢闐。漁舍荒寒，田家樸野。山居僻其門徑，村聚密其井煙。界畫之工，無虧折算；寫意之妙，頗擅縱橫。又評云：「屋宇畫法，諸家體格不同，大約意象用筆。」人屋質無傷於雅，沙草劇不失於文。雪意清寒，休爲染重；雲光幻化，少作勾盤。雨景霾痕宜忌，風林狂態堪嗔。曉霧昏煙，景色何容交錯；秋陰春靄，氣侯難以相干。前人有題後畫，當未畫而意先；今人有畫無題，即強題而意索。雲裏帝城，山龍盤而虎踞；雨中春樹，屋鱗次而鴻冥。仙室梵刹，協其龍沙；村舍茅堂，宜其風水。山門敞豁，松杉森列而成行；水閣幽奇，藤竹蕭疏而垂影。平沙渺渺，隱葭葦之蒼茫；村水溶溶，映垂楊之歷亂。林帶泉而含響，石負竹以斜通。草媚芳郊，蒲綠幽涘。潮落沙交，水光白道。山寒石出，樹影千檽。愛落景之開紅，値山嵐之送晚，宿霧斂以猶舒，柔雲斷而還續。危峯障日，亂壑奔江。空水際天，斷山銜月。雪殘青岸，煙帶遙岑。日落川長，雲平野闊。地表千鐔，高標插漢；波間數點，遠黛浮空。匿秀嶺於重巒，立奇峯於側嶂。兩崖峭壁，倒壓

溪船一架危樓，下穿嵯瀑。孤亭樹覆危磴，欄扶溪深而猿不得下，壁峭而鳥不敢飛。驚濤拍於怒石，叢木擁乎飛梁。江上千峯雪積，海中孤島雲浮。霞蔚林皐，陰生洞壑。雨氣漸沉暮景，夜色乍分晨光。散秋色於平林，收夏雲於深岫。月映園林之瀟灑，風生野渚之飄颻。雲擁樹而林稀，風懸帆而岸遠。修篁掩映於幽澗，長松倚薄於崇崖。近溆鷺飛色明初霽；長川雁渡，影帶沉暉。水屋輪翻，沙堤橋斷。凫飄浦口，樹夾津門。石屋懸於木末，松堂開自水濱。春蘿絡逕，野篠縈籬。寒甃桐疏，山窗竹亂。柴門設而常關，蓬窗繫而如寄。樵子負薪於危峯，漁父橫舟於野渡。臨津流以策蹇，憩古道而停車。宿客朝餐旅店，行人暮入關城。幅巾策杖於河梁，披褐擁鞍於棧道。賈客江頭夜泊，詩人湖畔春行。樓頭柳颺，陌上花飛。散騎秋原，荷鋤芝嶺。高人幽居，必愛林巒之隱秀；農夫草舍，長依隴畝以棲遲。擁書水檻，須知五月江寒；垂釣沙磯，想見一川風靜。寒潭晒網，曲徑攜琴。放鶴空山，牧羊盤谷。尋泉聲而躡足，戀松色而支頤。濯足清流之中，行吟絕壁之下。登高而望遠，臨水以送歸。臥看滄江，醉題紅葉。松根共酒，洞口觀棋。見丹井而如逢羽客，望浮屠而知隱高僧。看瀑觀雲，偶成獨立；尋幽訪友，時見兩人。又評云：「此段論畫中諸景，凡畫家無有不知者。但筆畫粗疏，即竭意布置，終不能逼出真境，是有景而與無景同也。讀者勿徒愛其詞句之工，當於景色中有會心處。」人不厭拙，只貴神清；景不嫌奇，必求境實。董巨峯

巒，多屬金陵一帶；倪黃樹石得之吳越諸方．米家墨法出潤州城南，郭氏圖形在太行山右．摩詰之輞川，荊關之桃源．華原冒雲，營丘寒林．江寺圖於晞古，鵲華貌於吳興．從來筆墨之探奇，必繫山川之寫照．善師者師化工，不善師者撫縑素．拘法者守家數，不拘法者變門庭．叔達變為子久，海岳化為房山．黃鶴師右丞，而自具蒼深；梅花祖巨然，而稍稱渾厚．方壺之逸致，松雪之精妍，皆具澄清味象，各成一家．會境通神，合於天造．畫工有其形而氣韻不生，士夫得其意而位置不綏．前輩脫作者習得意忘形；時流託士大氣藏拙欺人．是以臨寫工多，本資難化；筆墨悟後，格制難成．又評云：「資分格力，兼之者難，百年以來，不一二覯．故有童而習之，老而無所得．或恃其聰明，終虧學力．此成家立名之所以不易也．」 十幅如一幅，胸中邱壑易窮；一圖勝一圖，腕底煙霞無盡．全局布於胸中；異態生於指下．氣勢雄遠，方號大家；神韻幽閒，斯稱逸品．寓目不忘，必為名蹟；轉瞬若失，盡屬庸裁．山下盡似經過，卽為實境；林間如可步入，始足怡情．聚林屋於盈寸之間，招峯巒於千里之外．仰睎岩嶢，訝躋攀之無路；俯觀叢邃，喜尋覓之多途．無猿聲而恍聞其聲，有湍瀨而莫覩其跡．近睇鉤皴，潦草無從摹搨；遠覽形容，生動堪使留連．濃淡疊交而層層相映，繁簡互錯而轉轉相形．又評云：「畫家六法，以氣韻生動為要，然人人能言之，人人不能得之．全在用筆用墨時，奪取造化生氣，惟有煙霞邱壑之癖者，心領神會．不然，雖畢生橅古法，終隔數塵．」 無層次而有層次者佳，有層次而

無層次者拙狀成平褊，雖多邱壑不爲工；看入深重即少林巒而可玩；眞境現時，豈關多筆？眼光收處，不在全圖合景。色於草昧之中，味之無盡；擅風光於掩映之際，覽而愈新。密緻之中，自兼曠遠；率易之內，轉見便娟。又評云：「此篇中，闡發氣韻最微妙處也。其議論精微，語無虛下，學者字字作禪句自參之，默契其旨可也。」山之厚處即深處，水之靜時即動時。林間陰影，無處營心；山外清光，何從著筆？空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，眞境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣；虛實相生，無畫處皆成妙景。又評云：「凡畫路不明，隨筆填湊，滿幅布置，處處皆病，至點出無畫處，更進一層，尤當尋味而得之。」得勢則隨意經營，一隅皆是；失勢則盡心收拾，滿幅都非。勢之推挽，在於幾微；勢之凝聚，由於相度。清 笪重光 畫筌 人但知有畫處是畫，不知無畫處皆畫。畫之空處，全局所關，即虛實相生法。人多不着眼空處，妙在通幅皆靈，故云妙境也。」

*江上畫筌爲清代論畫最有理致而又典雅之書，大足爲法，此則雖偶有數語涉造景之外，然屬行文關係，不欲割出。

癡翁有畫，隔岸作數筆，遂分晴雨，如此手筆，高出於前人也。清 吳歷 墨井畫跋

无人擇僻靜地，結構層樓爲畫所，朝起看四山煙雲變幻，得一新境，便欣然落墨，大都如草書法，唯寫胸中逸氣耳！一樹一石，迴然不同。同上

往余與二三友游南山北山，金碧蒼翠，參差溢目，坐臥其間，飲酒嘯歌，酣後曳杖放腳，得領其奇

勝。同上

日高丈五，睡起把筆寫山下一片耕桑之地。但少農人較量雨晴耳。同上

造境無難，驅毫爲艱。猶之理徑，繁蕪用刪。苦思內斂，幽況外頒。極其神妙，天爲破慳。洞天清閟，蓬壺幽閒。以手扣扉，砉然啟關。清黃鉞二十四畫品

春山如笑，夏山如怒，秋山如妝，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之。秋令人悲；又能令人思。寫秋者必得可悲可思之意而爲之，不然，不若聽寒蟬與蟋蟀鳴也。清惲壽平甌香館畫跋

淸空二字，畫家三昧盡矣！學者心領其妙，便能跳出窠臼，如禪機一棒，粉碎虛空。清王昱東莊論畫

凡畫之起結最爲緊要。一起如奔馬絕塵，須勒得住，而又有住而不住之勢；一結如萬流歸海，要收得盡，而又有盡而不盡之意。同上

位置須不入時蹊，不落舊套，胸中空空洞洞，無一點塵埃。邱壑從性靈發出，或渾穆，或流利，或峭拔，或疎散，貫想山林眞面目，流露毫端，那得不出人頭地？同上

*夫山有體勢，畫山水在得體勢。山之體，石爲骨，林木爲衣，草爲毛髮，水爲血脉，雲烟爲神彩，嵐靄

爲氣象，寺觀村落橋梁爲裝飾也．蓋山之體勢似人，人有行走坐臥之形，山有偏正欹斜之勢．人有四肢，山有龍脈，分幹譬之看人站立，其手足分寸，骨節長短，無不合體．看人坐臥，或一手伸而長，一手曲而短，非伸者長，曲者短也，不過是形勢換耳．故看山近看是如此形勢，遠數里則少換，再遠數十里則又換，逾遠逾異，移步換影之說，豈不信哉？故看正面山如此，看側面山不同，看背面山又不同．正面山之轉折起伏，要通景中合正面山之形勢；側面山之轉折起伏，要通景中合側面山之形勢．少有不合，便成背謬！此山之移步換影之說也．如人在日光中站立，足步少移，其全身之影皆換．左足動，則全身形影合左足動移之勢．右足動，則全身形影合右足動移之勢．看山何獨不然？人之看山，遠近偏正不一．山之體貌既殊，而四時之色，風雨晦明，朝暮變態，更自不同．形勢雖不同，而山體更要入斲．山有山脚，山腰，山肩，山頭，其最難入斲者，山頭也．畫山頭多不得一點；又少不得一點，要在入斲而已．且畫山，則山之峯巒樹石，俱要得勢．嶺有平夷之勢，峯有峻峭之勢，巒有圓渾之勢，懸崖有危險之勢，遙岑遠岫，有層疊之勢，石有稜角之勢，樹有矯顙之勢．諸凡一草一木，俱有勢存乎其間．畫者可不悉哉？主山，一幅中綱領也．務要崔嵬雄渾，如大君之尊也．羣峯拱揖而朝，四面輻輳，布局立稿，落筆時一得大勢，

作者先自悅目暢懷，逐筆筆得趣；皴染如意；有自得之樂；故洪谷子云：「意在筆先，」俟機發落筆，心會神融，自然得山之形勢也，然人心不靜，則神不全，意不純，思不竭，草草落筆，則山之大勢不得，意興索然，故畫山水起稿定局，重在得勢，是畫家一大關節也。清唐岱繪事發微

*此卽郭熙所謂「山形步步移也」，參看七十七頁林泉高致條。

骱音械，骨節間相接處也。

北苑霧景橫幅，勢極渾古。石谷變其法，爲風聲圖，觀其一披一拂，皆帶風色，與時俗工人寫風，惟作樹枝低亞，虛蕩之意者稍異。其妙在畫雲以狀其怒號，得其勢矣。清惲壽平甌香館畫跋

*畫必須靜坐凝神，存想何處是山，何處是水，何處是樹，何處有樓閣寺觀，村莊籬落，何處是橋梁人物舟車，方可下筆，則丘壑纔新。不然，任意揮灑，非不可人，便是套頭矣！及至得了新丘壑，好住手便住手；不住手，又多一番蛇足。明唐志契繪事微言

*伸紙作畫時，其造景當如此，所謂「好住手便住手……」，意外之妙，卽依此而得。

*每見畫家先用炭畫，取可改救，然已先有拘滯，如何筆力有雄壯之氣？余不論大小幅，以情造景

頃刻可成 清孔衍栻石村畫訣

「以情造景」固畫人造景之上上乘，但初學者遊覽既虧，練習復少，「情」尚不知，「景」憑何造？及揮洒日久，各種畢元（如樹木山石……）均應手可成，古人名本寓目又多，然後即景生「情」，即情造「景」，非一蹴可幾.

秋盡春初，當畫髡柳於竹籬茅宇間，有如靚女額髮初齊，丰姿絕世。畫杪初者，可間桃花，法當以淡墨大筆畫椿，再以墨分淺深，畫柔條漬綠，若在絹上，則用石綠襯背。冬景及秋景，則僅以赭石間綠破之而已。清王概芥子園畫傳

上有重巒複嶂，下有密樹菁林，中有雲氣澗道，往來隱現，此是厚重拍塞之局，固應體勢周正，然一涉板實，氣味索然。故其皴破之筆，要靠定一邊，且宜處處變換，妙於此者，吾得之於麓臺。麓臺妙處正在能以偏筆行其正局，故愈實愈妙，此於正局而濟以偏勢之道也。奇峯如削，飛瀑懸空，老樹撐雲，藤蘿緣走，山石森然，有欲搏之勢；林木挐空，有相攫之形。全要偏側，乃能得勢。然着一點剛暴之氣，便是跋扈。故用筆當直起直落，如書家之作篆籀，妙於此者，吾得之石田六如，以其能以正筆行其偏局，故偏而不跛，是偏與正，有互用之妙焉。約而言之，境平則筆要有奇趣，境奇則筆當無取險，斯得矣。清沈

＊筆墨相生之道，全在於勢。勢也者，往來順逆而已。而往來順逆之間，即開合之所寓也。生發處是開，一面生發，即思一面收拾。則處處有結構而無散漫之弊。收拾處是合，一面收拾，又即思一面生發。則時時留餘意而有不盡之神。朽筆一下，大局已定。中間承接之處，有勢雖好而理有礙者。有理通而勢不得者。當停筆細商，候機神湊會；一筆開之，便增許多地面；且深且遠。但於此不即爲商收拾，將如何了結?如遇綿衍拖曳之處，不應一味平塌；宜另起波瀾。蓋本處不好收拾，當從他處開來，可免平塌矣。或以山石，或以林木，或以烟雲，或以屋宇。相其宜而用之。必理與勢兩無妨焉，乃得。總之，行筆布局，無一刻離得開合者。故特拈出，申諸同志。同上（宗騫芥舟學畫編）

＊行筆布局之間，作畫者盡思奇境之時，蓋意生於情，託於手，授於紙絹。在此過程中，實應不厭「停筆」而「細商」之。每有因一樹，一石，一人，一船，一坡，一橋之遷移加減，而頓使畫面奇闢幽深者。設立境而後，即鹵莽揮毫，結果必不如意，愼之，愼之！

參看九十九頁「華琳」「或曰……」一條，

春景欲其明媚．凡草坡樹梢，須極鮮妍．而他處尤黯淡欲以顯之．故作春景，不可多施嫩綠之色．今之爲春景者，穠艶滿紙，皆混作初夏之景非也．點綴之筆但用草綠，若草坡向陽之處，當以石綠爲底，嫩綠爲面．而樹頭石面，則不得用靑綠．夏景欲其葱翠．山頂石顚，須綠面加靑，靑面加草綠．凡極濃翠處，層層傅上，不可貪省漫堆，致有烟辣氣息．凡着重色，皆須分作數層，每層必以輕礬拂過，然後再上，樹上及草地亦然．凡嵌靑綠者，必以草綠拂過一二遍，始合盛夏時神色，而不沒其墨自然鬱勃可觀．秋景欲其明淨．疎林衰草，白露蒼葭，固是淸秋本色．但作畫者，多取江南氣候．八九月間，其氣色乃乍衰於極盛之後，若遽作草枯木落之狀，乃是北方氣候矣．故當於向陽坡地，仍須草色芊綿．山石用靑綠後，不必加以草綠．而於林木間，間作紅黃葉．或脫葉之枝，或以赭墨間其點葉，則蕭颯之致自呈矣．冬景欲其黯淡．一切景物，惟松柏竹及樹之老葉者，可用老綠．餘惟淡赭和墨而已．凡寫冬景，當先以墨寫成，令氣韻已足，然後施以淡色．若雪景，則以素地爲雪．有水處用墨和老綠，天空處用墨和花靑．若工緻重色，則可以粉鋪其雪處．同上

作畫發筆，有欲直先橫，欲橫先直之法．作畫開合之道亦然．如筆將仰必先作俯勢，筆將俯必先

作仰勢，以及欲輕先重，欲重先輕，欲收先放，欲放先收之屬，皆開合之機。至於布局：將欲作結密鬱塞，必先之以疏落點綴；將作平遠紆徐，必先之以峭拔陡絕；將欲虛滅，必先之以充實；將欲幽邃，必先之以顯爽。凡此皆開合之爲用也。學者未解其旨，斷不可任意漫塗。請展古人所作，細以此意推之，由一點一拂，以至通局，知其無一處不合此論，則作者之苦心已得，然後動筆摹仿，頭頭是道矣。同上

人謂道人行吟，每見老樹奇石，卽囊筆就貌其狀，以爲粉本。然觀其平生所畫，率多平正無所爲屈蟠詭異之木鬼蹲獸搏之岩，何也？或者平時採取以資胸臆，化乎手腕間，若沾沾形跡求之，豈道人所爲哉。清方薰山靜居論畫

參看八十頁黃公望「皮袋中……」一條。

畫法無一定，無難易，無多寡。嘉陵山水，李思訓期月而成，吳道子一夕而就，同臻其妙，不以難易別也。荊關筆墨稠密，倪米疏落，爲圖各極其致，不在多寡論也。畫法之妙無窮，各有會而造其境。同上

唐子畏寫林高士紙本巨幅，絕似營邱華源法。寫枯樹五株，高二尺許，大可如股，用乾筆濕筆層層皴擦出之，槎枒老幹，墨氣鬱蒼，樹下一人，唐巾深衣，神姿閑淡，坡陀之外，不作一物，有沉寥空闊之

致上同

畫備於六法，而六法固未盡其妙也。宋迪作畫，先以絹素張敗壁，取其隱顯凹凸之勢。郭恕先作畫，常以墨漬縑絹，徐就水滌去，想像其餘跡。朱象先於落筆後，復拭去絹素，再次就其痕跡而圖之。此皆欲渾然高古，莫測端倪，所謂從無法處說法者也。上同

趙松雪松下老子圖，一松，一石，一籐榻，一人物而已。松極繁，石極簡，籐榻極煩，人物衣褶極簡，卽此可悟參錯之道。清錢杜松壺畫憶

或曰：「千巖萬壑之景，必一一籌畫精當而後落筆乎？」余曰：「神能化形，豈不甚善？第恐憑虛結想之難，不如見景生情之易。」留字一訣，其至要矣！蓋於丘壑初立之際，主意雖定，如遇賓位，應有作意處。一時端詳不妥，當空者空之，一筆亦不必落，不妨遲之數日，俟全神相足，頓生機軸，時振筆疾追，不蔓不支，不卽不離，不隔絕，不塡塞，於恰當其可之中，定有十二分意外巧妙，卽詩所謂「句缺須留來日補」之意也。雖名手作畫，且時有之，學者正當藉此謹細之功，以袪粗躁之氣。程子終日作書，曰：「不是要好，卽此是學！」此語最有味。清華琳南宗抉秘

作畫惟丘壑最難。過膺不可，過奇不可。古人作畫，於通幅之屈伸變換，穿插映帶，蜿蜒曲折，皆慘淡經營，然後落筆。故文心俶詭而不平，理境幽深而不晦。使人觀之，如入山陰道上，應接不暇。而又一氣婉轉，非堆砌成篇。乃得山川眞正靈淑之氣。初學之士，固不能如吳道子粉本在胸，一夕脫手。惟須多臨成稿，使胸有成竹，然後陶鑄古人，自出機軸，方成佳製。不然，師心自用，非癡呆無心思，即乖戾無理法。如文家之不善謀篇，雖有綺語，位置失所，翻多疵謬。且成稿亦豈易辦？其筆法佳，而丘壑佳者無論矣。其筆墨不清，而丘壑不佳者，亦無論矣。間有筆墨殊不可取，而丘壑甚佳。此臨前人成稿，而欲作僞者，遇此等畫，亦不得率然棄之。取其丘壑，運以自己之筆墨，安見不可以化腐朽爲神奇？至於成稿臨熟，欲自成丘壑，則當於畫出主樹之後，先落一二筆，以取其勢，次定賓主，次分陰陽，類醫家之立方，有君而後有臣有佐使也。同上

*畫家惟眼前好景，不可錯過。蓋舊人稿本，皆是板法。惟自然之景，活潑潑地。故昔人登山臨水，每於皮袋中置描筆在內，或於好景處，見樹有怪異，便當模寫記之，分外有發生之意。登樓遠眺，於空闊處看雲采，古人所謂天開圖畫者是已。清盛大士谿山臥遊錄

參看九十八頁方薰「人謂道人行唫……」一條.

皮袋中數句，已見八十頁黃公望條.

畫境，當如春雲浮空，流水行地，皆出自然，乃爲眞筆墨。方能爲山水傳神。清 秦祖永 繪事津梁

初學貪多嫌景實；實而能空便救得。能空之法有何說；我爲細詳其要訣。若嫌景實枯樹，列樹背有水便空闊；若嫌景實雙鉤葉，雙鉤夾葉有空白；若嫌景實求變格；古樹風帆林梢出；若嫌景實求妙術；石磴曲折著山石，或用瀑布層層折；若嫌景實畫長林；長林背後一片雲，中有幾枝枯樹長；一羣飛鳥，著中央；若嫌景實在山鄉；平坡法宗子久黃。平坡層層有低昂；均屬景實之要方。清 戴以恆 醉蘇齋畫訣

第七　布置論

*且夫崐崙山之大，瞳子之小，迫目以寸，則其形莫覩；迥以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張綃素以遠映，則崐閬之形，可圍於方寸之內。竪劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥。　宋宗炳畫山水序

*少文此論，爲吾國最古之透視畫法，距今約千五百餘年，其「去之稍闊，則其見彌小」「竪劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥」數語，尤合科學，精絕莫京，惜國人不知研究耳。少文爲南北朝宋之名士，胸襟極高，名炳，南陽人，好琴書，善畫。劉毅辟爲主簿，不就。每臨山水佳處，輒忘歸，因結室衡山，以疾還江陵，嘆曰：「老病俱至，名山恐難遍睹，惟當澄懷觀道，臥以游之，」凡所游履，皆圖之於室，謂人曰：「撫琴動操，欲令衆山皆響」

日人金原省吾曰：「繪畫如複寫乎，則崑崙山大，瞳子甚小，身近於山，不能滿見於山也，從而遠視之，集於寸眸之中矣。故畫面者，遠望之形而已，是以「竪畫三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥」非不可能也。畫面以小當大，實可尊之一事，繪畫，標準爲似，以大描小，不缺其似，任何之自然，皆可描於一圖。」

定賓主之朝揖，列羣峯之威儀。唐王維山水論

山立賓主，水注往來，布山形，取巒向，分石脈，置路灣，模樹柯，安坡脚。山知曲折，巒安崔巍。石分三面，路看兩岐。溪澗隱顯，曲岸高低。山頭不得犯重，樹頭切莫兩齊。在乎落筆之際，務要不失形勢，方可進階。此畫體之訣也。五代荆浩山水節要

筆法布置，更在臨時。五代荆浩山水賦

凡畫山水先立賓主之位，次定遠近之形。然後穿鑿景物，擺布高低。宋李成山水訣

湯貽汾曰：「一圖有一圖之主，一幅有一幅之主。使名在人，則人外非主，主在屋，則屋外皆餘，故有時以山水樹石爲餘而以點綴爲主。」

*凡經營下筆，必合天地，何謂天地？有如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中間方立意定景。見世之初學，據案把筆下去，率爾立意，觸情塗抹滿幅，看之塡塞人目，已令人意不快，那得取賞於瀟洒，見情於高大哉？宋郭熙林泉高致集

＊參看一百〇七頁沈灝「大癡……」一條。李日華曰：「畫中有天地，作地極難，夷險通塞，迂回徑直，要須了了於胸，而後了了於筆可也。若夫畫中之天，卽是空處，空處豈能着力？然不無工拙者，以其通塞處有妥有不妥耳。」

大松大石，必畫於大岸大波之上，不可作於淺灘平渚之邊。同上

山水先理會大山，名爲主。峯。主峯已定，方作以次近者，遠者，小者，大者。以其一境主之於此，故曰主峯。宋郭熙林泉高致集

＊畫有賓主，不可使賓勝主。謂如山水，則山水是主，雲烟，樹石，人物，禽畜，樓觀，皆是賓。且如一尺之山是主，凡賓者，遠近折算，須要停勻。謂如人物是主，凡賓皆隨其遠近高下布景，可以。意。推。也。明汪氏珊瑚網畫鑑元湯垕畫論

丹青志：「畫山不畫小山水，不畫均，畫石不畫巧，畫樹不畫孤，畫路不畫直，畫境不畫重，畫貴不畫醜，畫賤不畫淸，畫錯不畫俗，畫古不畫今。」明汪氏珊瑚網畫法

古人運大幅，只三四大分合，所以成章，雖其中細碎處多，要以取勢爲主。明董其昌畫旨

凡畫山水，須明分合。分筆乃大綱宗也。有一幅之分，有一段之分。於此了然，則畫道過半矣。明莆其昌

畫禪室隨筆

古人畫不從一邊生去，今則失此意，故無八面玲瓏之巧；但能分能合，而皴法足以發之，是了手時事也。有次須明虛實：實者，各段中用筆之詳略也，有詳處必要有略處，實虛互用，疎則不深邃，密則不風韻，但審虛實以意取之，畫自奇矣。同上

畫山水大幅，務以得勢爲主。山得勢，雖縈紆高下，氣脈仍是貫串；林木得勢，雖參差向背不同，而各自條暢；石得勢，雖奇怪而不失理，即平常亦不爲庸；山坡得勢，雖交錯而自不繁亂。何則？以其理然也。而皴擦勾斫，分披糾合之法，即在理勢之中。至於野橋村落，樓觀舟車，人物屋宇，全在相其形勢之可安頓處，可隱藏處，可點綴處，先以朽筆爲之，復詳玩似不可易者，然後落筆，方有意味。如遠樹要模糊，襯樹要體貼，蓋取其掩映連絡也。其輕烟遠渚，碎山幽溪，疏篁蔓草之類，初不過因意添設而已。爲烟嵐雲岫，必然照映山之前後左右，令其起處至結處，雖有斷續，仍與山勢合一而不渙散，則山不爲

烟雲掩矣。藏蓄水口安置路逕，宜隱現參半，使紆迴而接山之血脈。總之，章法不用意搆思，一味塡塞，是補衲也。焉能出人意表哉？所貴乎取勢布景者，合而觀之，若一氣呵成；徐玩之，又神理湊合，乃爲高手。然而取勢之法，又甚活潑，未可拘攣，若非用筆用墨之高韻，又非多閱古蹟及天資高邁者未易語也。（明趙左論畫）

凡畫山水，大幅與小幅不同。小幅臥看；不得塞滿；大幅豎看；不得落空。小幅宜用虛，愈虛愈好。大幅則須實中帶虛，若亦如小幅之用虛，則神氣索然矣。蓋小幅景界最多，大幅則多高遠。是以能大者，每每不能小；能小者，每每不能大。亦如書家之小字運手，大字運肘，細字運指者，然各各難兼也。總之大幅最難得好。（明唐志契繪事微言）

畫疊嶂層崖，其路徑，林落，寺宇，苟能分得隱見明白，則不但遠近之理了然，且趣味無盡。更能藏處多於露處，趣味愈無盡。蓋一層之上，更有一層；一層之中，復有一層。善藏者未始不露；善露者未始不藏。藏得妙時，便使觀者不知山前山後山左山右有多少地步。許多林木，何嘗不顯？要知總不外躲閃處高下得宜，烟雲處斷續有則耳。若主於露而不藏，便淺而薄。卽藏而不善藏，亦易盡矣。只要曉得

景愈藏，景界愈大；景愈露，景界愈小。每見畫家多能談之，及動筆時，謂何手與心迕，心與景界迕，吾不知之。此畫家所以不可無員之一字。同上

分疆三疊兩段，似夫山水之失，然有不失之者。如自然分疆者，到江吳地盡；隔岸越山多是也。每每寫山水，如開闢分破，毫無生活，見之卽知。分疆三疊者：一層地，二層樹，三層山，望之何分遠近，寫此三疊奚啻印刻。兩段者：景在下，山在上，俗以雲在中，分明隔做兩段。爲此三者，先要貫通一氣，不可拘泥。分疆三疊兩段，偏要突手作用，纔見筆力，卽入千峯萬壑，俱無俗迹。此三者入神，則於細碎有失亦不礙矣。明釋道濟畫語錄

*近日畫少邱壑，只習得搬前換後法耳。明沈灝畫塵

*方薰曰：「古人邱壑，生發不已，時出新意，別開生面，皆胸中先成意法，布置之妙也。一如文字，在立意布局新警乃佳，不然，綴辭徒工，不過陳言而已。故沈灝云然。」

大癡謂畫須留天地之位，常法也。予每畫雲煙著底，危峯突出，一人綴之，有振衣千仞勢。客訝之！予曰：「此以絕頂爲主。若兒孫諸岫，可以不呈，巖脚柯根，可以不露，令人得之楮墨之外。」客曰：「古

人寫梅剔竹，作過牆一枝，離奇其勢。若用全幹繁枝，套而無味，亦此意乎？」予曰：「然。」上同

遠山有平無曲，遠水有去無來，遠人宜孤不宜侶。上同

凡勢欲左行者，必先用意於右；勢欲右行者，必先用意於左。或上者勢欲下垂，或下者勢欲上聳。俱不可從本位逕情一往，苟無根柢，安可生發？蓋凡物皆有然，多見精思，則自得。明顧凝遠畫引

*大都畫法以布置意象為第一，然亦只是大概耳！及其運筆後，雲泉樹石屋舍人物，逐一因其自然而為之，所謂筆到意生，如漁父入桃源，漸逢佳境。初意不至是也。明李日華竹嬾畫賸

參看九十六頁沈宗騫「筆墨相生之道……」一條。

古人於一樹一石，必分背面正昃，無一筆苟下。至於數重之林，幾曲之徑，巒麓之單複，借雲氣為開遮；沙水之迂回，表灘磧為遠近。語其墨暈之酣，深厚如不可測，而定意觀之，支分縷析，實無一絲之棼。是以境地愈穩，生氣愈流，多不致偪塞，寡不致凋疎，濃不致濁穢，淡不致荒幻。是曰靈空；是曰空妙；以其顯現出沒，全得造化真機耳。向令葉葉而彫刻之，物物而形肖之，與衆工采匠爭能，何足貴乎？明李日華六研齋二筆

龔野遺自題山水畫曰:「畫樹要有情,畫泉要有聲,畫山要有形,畫雲要初生,畫石要有稜.」樹要少,愈要奇,少而不奇則無謂矣.樹奇則坡脚宜平穩,不平穩類小方家也.樹奇安石易,樹拙安石難.偶寫樹一林,甚平平無奇,奈何?此時便當擱筆,竭力揣摩一番,必思一出人頭地丘壑,然後續成.不然便廢此紙亦可.丘壑雖云在畫最爲末著,恐筆墨眞而丘壑尋常,無以引臥游之興,必筆法墨氣丘壑氣韻全而始可稱畫也.或曰:「不必以丘壑爲丘壑,卽一木一石,其中自具丘壑之大奇!」此說甚近,然只謂之小丘小壑耳;若大丘壑,非讀書養氣閉戶數十年未許輕易下筆.古人所以傳者,天地秘藏之理,洩而爲文章;以文章浩汗之氣,發而爲書畫.古人之書畫與造化同根,陰陽同候.非若今人泥粉本爲先天,奉師說爲上智也.然則今之學畫者,當奈何?曰:「心窮萬物之源,目盡山川之變,取證唐宋元人,則得之矣.」 清周二學一角編

繁不可重,密不可窒,要伸手放脚,寬閒自在. 清王翬清暉畫跋

*鹿柴氏曰:「徐文長論畫,以奇峯絕壁,大水懸流,怪石蒼松,幽人羽客,大抵以墨汁淋漓,煙嵐滿紙,曠若無天,密如無地爲上.此語似與前論未合.曰:「文長乃瀟灑之士,却於極塡塞中具極空靈之

致。夫曰曠若曰密，如於字句之縫早逗露矣！」同上

*此則爲跋一百〇三頁郭熙「凡經營下筆……」條。

何謂位置？陰陽向背，縱橫起伏，開合鎖結，迴抱勾托，過接映帶，須跌宕欹側，舒卷自如。清王昱東莊論畫

*又怪畫用成稿，離稿不能自裁，故畫全無生氣。惟素已理明，某宜樹石，宜高山，宜平坡，宜亭臺，宜舟楫，胸有定見，自然位置妥當，任意揮寫，有何滯礙？奚必拘用成稿。清孔衍栻石村畫訣

*布置忌用成稿，成稿有限者也，以靈活之筆墨，供有限之束縛，其結果終有山窮水盡之一日。

王原祁曰：「作畫但須顧氣勢輪廓，不必求好景，亦不必拘舊稿。若於開合起伏得法，輪廓氣勢已合，則脈絡頓挫轉折處，天然妙景，自出悟合古法矣。」

章法者，以一幅之大勢而言。幅無大小，必分賓主，一實一虛，一疏一密，一參一差，即陰陽晝夜消息之理也。清鄒一桂小山畫譜

定稿之法：先以枯墨布成小景，而後放之，有未妥處，即爲更改，梓人畫宮於堵，即此法也。若用成稿，亦須校其差謬損益，視幅之廣狹小大而裁定之，乃爲合式。今人不通畫道，動以成稿爲辭，毫厘千

里，竟成痼疾，是可嘆也！上同

一樹一石，以至叢林疊嶂，雖無定式，自有的確位置，而不可移者。苟不能識布局之法，則於彼於此，猶豫之弊必生；疑是疑非，畏縮之情難禁。縱不失行筆用墨法度，亦不得便成佳畫也。要在平日細揣前人妙蹟，於筆韻墨彩之外，復當求其布置之道，而深識其所以然之故。到臨作時，應刻刻商量避就之方，到純熟之極，下筆無礙；映帶顧盼之間，出自天然，無用增減改移者，乃可稱局老矣。又通幅之林木山石，交柯接影，掩映層疊之處，須令人一望而知，不可使人揣摩而得，否則，必其氣有不能清晰者矣。清沈宗騫芥舟學畫編

*布局之際，務須變換；交接之處，務須明顯。有變換則無重複之弊，能明顯則無扭捏之弊。且日求變換，則心思所至生發無窮；日求明顯，則理路所開爽朗可喜。每作一圖，必立意如此。久之純熟，自然瀟灑流利之中，不失中規中矩之妙。上同

*「變換」「明顯」佈置之法盡矣！

布局先須相勢。盈尺之幅，凭几可見；若數尺之幅，須掛之壁間，遠立而觀之，朽定大勢，或就壁或

鋪几上落墨，各隨其便。當於未落朽時，先欲一氣團練，胸中卓然已有成見，自得血脈貫通，首尾照應之妙。上幅難於主山，下幅難於主樹。水要有源，路要有藏；幽處要有地面，下半少見平陽，脈絡務須一串，山樹貴在相離，水口必求驚目，雲氣足令怡情。人物當簡而古，屋宇要樸而藏，偏局正局，俱應如是。同上

*作畫起首布局，却似博弈。隨勢生機，隨機應變。清方薰山靜居畫論

*此則雖空言，然其病極著，不可不知也。

凡作畫者，多究心筆法，而於章法位置，往往忽之。同上

或先畫路徑，或先畫水口，或樹木屋宇四面布置定，然後以山之開合面背湊之，自然一氣呵成，無重疊堆砌之病矣！清王學浩山南論畫

*大抵實處之妙，皆因虛處而生。故十分之三在天地佈置得宜，十分之七在雲烟斷鎖。清蔣和學畫雜論

*錢杜曰：「丘壑太實，須間以瀑布，不足再間以雲烟，山水之要與空毋實。」

樹石布置，須疎密相間。虛實相生，乃得畫理。同上

作畫起手，須寬以起勢，與弈棋同。若局於一角，則處處無生路矣。然又不可雜湊也。峯巒拱抱，樹木向背，先於布局時安置妥貼，如著弈者落落數子，已定通盤之局。然後逐漸烘染，由淡入濃，由淺入深，自然結構完密。每見今人作畫有不用輪廓而專以水墨烘染者，畫成後但見煙霧低迷，無奇矯聳拔之氣者，此畫中之下乘也。（清盛大士谿山臥遊錄）

近人學米者，大都不用輪廓，純以水墨漬成，此嬰孩也。殊不知米畫亦有輪廓，亦有鉤斫，蓋中國繪畫，崇尚骨法用筆，反是決不成畫。

於通幅之留空白處，尤當審慎。有勢當寬闊者，窄狹之，則氣促而拘；有勢當窄狹者，寬闊之，則氣懈而散。務使通體之空白，毋迫促，毋散漫，毋過零星，毋過寂寥，毋重複排牙，則通體之空白，亦即通體之龍脈矣。（清華琳南宗抉秘）

作畫先從樹起，此一定之法。畫樹身要筆筆轉折，不可信筆，信筆直筆也。董思翁云：「尺樹不可令有半寸之直，須筆筆轉去。」此言正宜領會。（清秦祖永繪事津梁）

布置亦從樹起。

章法位置，總要靈氣往來，不可窒塞，大約左虛右實；右虛左實布置一定之法．至變化錯綜，各隨人心得耳．同上

第八　筆墨論

以*一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明。曲以爲嵩高，趣以爲方丈。以犮之畫，齊乎太華；枉之點，表夫龍準。眉額頰輔，若晏笑兮；孤巖鬱秀，若吐雲兮！縱橫變化，故動生焉；前矩後方出焉。宋王微敍畫

*中國繪畫合之得骨法之精神，解之見用筆之情感。試以方形，端若君子；曲線邪筆，便不安定，雖「曲」「趣」「犮」「枉」而「嵩高」「方丈」「太華」「龍準」之情生焉！

日人金原省吾曰「王微此論，乃論人間認識之可能範圍本有極限。取捨極限者，繪畫也，故以「動」爲中心。動生于靈，靈ノ動，繪畫之生命也。」

然今之畫人，麤善寫貌，得其形似，則無其氣韻；具其彩色，則失其筆法。唐張彥遠歷代名畫記

夫陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化亡言，神工獨運。草木敷榮，不待丹碌之彩；雲雪飄颺，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而綷。是故運墨而五色具。同上

*朝洗筆。五代荊浩畫說

*凡作畫，須先洗筆。

凡筆有四勢：謂筋肉骨氣。筆絕而斷謂之筋，起伏成實謂之肉，生死剛正謂之骨，跡畫不敗謂之氣。故知墨大質者失其體，色微者敗正氣，筋死者無肉，跡斷者無筋，苟媚者無骨。五代荊浩筆法記

筆尖樹不老，墨濃雲不輕。五代荊浩山水賦

筆使巧拙，墨使重輕。使筆不可反爲筆使，用墨不可反爲墨用。凡描枝柯葦草樓閣舟車之類，運筆使巧；山石坡崖蒼林老樹，運筆宜拙。雖巧不離乎形，固拙亦存乎質。遠則宜輕，近則宜重。濃墨莫可復用，淡墨必教重提。五代荊浩山水節要

落墨無令太重，重則濁而不清；亦不可太輕，輕則燥而不潤。烘染過度則不接，裁種煩細則失神。宋李成山水訣

*說者謂王右軍喜鵝，意在取其轉項如人之執筆轉腕以結字，此正與論畫用筆同，故世人多謂善書者，往往善畫，蓋由其轉腕用筆之不滯也。宋郭熙林泉高致集

張彥遠曰：「夫物象必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆。故工畫者，多善書。」又曰：「書畫用筆同法。陸探微精利潤媚，新奇妙絕，名高宋代，時無等倫。張僧繇點曳斫拂，依衛夫人筆陣圖一點一畫，別是一巧，鈎戟利劍森森，然又知書畫用筆同矣。國朝吳道玄古今獨步，前不見顧陸，後無來者，授筆法於張旭，此又知書畫用筆同矣。」

或曰：「墨之用何如？」答曰：「用焦墨，用宿墨，用退墨，用埃墨，不一而足，不一而得。」同上

墨*用精墨而已，不必用東川與西山。筆用尖者，圓者，麤者，細者，如針者，如刷者。運墨有時而用淡墨，，有時而用濃墨，有時而用焦墨，有時而用宿墨，有時而用退墨，有時而用廚中埃墨，有時而取青黛雜墨水而用之，用淡墨六七成，加而成深，卽墨色滋潤而不枯燥。用濃墨焦墨，欲特然取其限界，非濃與焦則松林石角不瞭然，故爾瞭然，然後用靑墨水重疊過之，卽墨色分明，常如霧露中出也。同上

*用墨用筆之說極夥，有個性習慣關係。余以爲墨用最上油煙（通曰頂煙）愈老愈妙。筆以羊毫爲主，以兼毫爲輔。

參看一百三十頁王概「凡畫有用……」一條，及「大凡舊墨……」一條。

畫*之貴乎有筆，不在夫丹靑朱黃鉛粉之工也。宋蔡京等宣和畫譜

日人金原省吾曰：「藝術之基礎，不在點，不在面，不在塊，而在線也。東洋畫卽以線構成，因有線，始有畫面。故線爲東洋畫

「最初亦最終之要素」

筆以立其形質，墨以分其陰陽。山水悉從筆墨而成。（宋韓拙山水純全集）

有筆而無墨者，見落筆蹊徑，而少自然。有墨而無筆者，去斧鑿痕，而多變態。故王洽之畫，先潑墨縑素，取高下自然之勢而爲之，浩介乎兩者之間，則人與天成兩得之矣。（上同）

用筆有簡易而意全者，有巧密而精細者；或取氣格而筆迹雄壯者，或取順快而流暢者，縱橫變用，皆在乎筆也。（上同）

用筆之難，斷可識矣。故愛賓稱惟王獻之能爲一筆書，陸探微能爲一筆畫。無適一篇之文，一物之像，而能一筆可就也。乃是自始及終，筆有朝揖，連綿相屬，氣脈不斷，所以意存筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神全。夫內自足，然後神閒意定，神閒意定，則思不竭，而筆不困也。（宋郭若虛圖畫見聞志）

太平清話：「畫者，六書象形之一，故古人金石，鐘鼎，隸篆，往往如畫，而畫家寫山水，寫蘭，寫竹，寫梅，寫葡萄，多兼書法，正是禪家一合相也。畫用焦墨，生氣韻；淡墨，生古色；此又禪家賓主法也。（米襄陽畫學樂）

*畫無筆跡，非謂其墨淡模糊，而無分曉也。正如善書者藏筆鋒，如錐畫沙印印泥耳。書之藏鋒，在乎執筆沈着痛快。人能知善書執筆之法，則能知名畫無筆跡之說。故古人如王大令，今人如米元章，善書必能善畫，善畫必能善書，實一事耳！宋趙希鵠洞天清祿集

*郭熙曰：「筆跡不混成謂之疎，疎則無眞意。」

參看一百四十七頁華琳：「以筆作畫……」條。

山水中用筆法，謂之筋骨相連。有筆有墨之分。用描處糊突其筆，謂之有墨，水筆不動描法，謂之有筆。此畫家緊要處。山石樹木皆用此。元黃公望寫山水訣

*作畫用墨最難，但先用淡墨積至可觀處，然後用焦墨濃墨分出畦徑遠近，故在生紙上，有許多滋潤處。李成「惜墨如金」是也。同上

*用墨確當如此，千古不易！

參看第一百二十三頁唐志契語條.

*學者從有筆墨處求法度，從無筆墨處求神理；更從無筆無墨處參法度，從有筆有墨處參神理.

針線細密，脈理清微，早作夜思，心摹手追. 如是者一二十年，不患不到能手地位. 明王紱書畫傳習錄

*陳格曰：「今人用心在有筆墨處，古人用心在無筆墨處，倘能於筆墨不到處觀古人用心，庶幾擬議神明，進乎技矣.」

染烟色，就縑素本色縈拂，以淡水而痕之，不可見筆墨迹. 風色用黃土或埃墨而得之. 土色用淡墨埃墨而得之. 石色用青黛和墨而淺深取之. 瀑布用縑素本色，但焦墨作其旁以得之. 明唐寅六如居士畫譜

古人畫筆法圓熟，用意精到，墨色俱入絹縷，思致神妙，初若率易，愈玩愈妍，雖年遠破舊，精神迴出. 僞者粉墨皆浮於縑素之上，神氣索然. 今人雖極工緻，全無精彩，一覽意盡，殊無可觀. 同上

書有六要：「一曰神：筆法縱橫，妙理神化. 二曰清：筆法簡俊瑩潔，疏豁虛明. 三曰老：筆法如蒼藤古柏，峻石屈鐵，玉坼缶罅. 四曰勁：筆法如強弓巨弩，彍機蹶發. 五曰活：筆勢飛走，乍徐還疾，倏聚忽散. 六曰潤：筆法含滋蘊彩，生氣藹然.」 明李開先中麓畫品

畫有四病：一曰僵筆：無法度，不能轉運，如僵仆然。二曰枯筆：如瘁竹稿禾，餘燼敗秭。三曰濁：如油帽垢衣，昏鏡渾水，又如厮役下品，屠宰小夫，其面目鬚髮，無復神采之處。四曰弱筆：無骨力，單薄脆軟，如柳條竹笋，水荇秋蓬。（同上）

作雲林畫須用側筆，有輕有重，不得用員筆。其佳處在筆法秀峭耳。宋人院體，皆用員皴，北苑獨稍縱，故爲一小變。倪雲林黃子久王叔明皆從北苑起祖，故皆有側筆，雲林其尤著者也。（明董其昌畫旨）

趙文敏問畫道於錢舜舉：何以有士氣？錢曰「隸體耳！」畫史能辨之，卽可不翼而飛。不爾，便落邪道，愈工愈遠。（同上）

*李成惜墨如金，王洽潑墨瀋成畫。夫學畫者，每念惜墨潑墨四字，於六法三品，思過半矣。（同上）

*鄒一桂以爲潑墨不可學。所見甚是，蓋初學有筆尙不能如意，況不用筆邪？其言曰：「唐時王洽，性疎野好酒，醺酣後，以墨潑紙素，或吟或嘯，脚蹴手抹，隨其形狀，爲山石雲水，倏忽造化，不見墨汚。後張僧繇亦工潑墨，嘗醉後以髮醮墨塗之。凡畫不用筆者，吹雲潑墨，水畫，火畫，繡畫，皆非正派，故不足取。」

古人論畫有云「下筆便有凸凹之形，」此最懸解，吾以此悟高出歷代處，雖不能至，庶幾効之，

得其百一，便足自老以遊丘壑間矣。明董其昌畫眼

士人作畫，當以草隸奇字之法爲之。樹如屈鐵，山如畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃爲士氣。不爾，縱儼及格，已落畫師魔界，不復可救藥矣。若能解脫繩束，便是透網鱗也。同上

*老米畫難於渾厚，但用淡墨，濃墨，破墨，積墨，焦墨，盡得之矣。同上

*參看一百二十六頁沈灝「米襄陽……」一條。

潑墨者用墨微妙，不見筆迹，如潑出耳。使渴者爲之，則塗鬼矣。明李日華竹嬾畫媵

繪事要明取予；取者形象彷彿處，以筆勾取之，其致用雖在果毅，而妙運則貴玲瓏斷續，若直筆抽畫，卽板結之病生矣。予者筆斷意含，如山之虛廓，樹之去枝，凡有無之間是也。明李日華紫桃軒雜綴

*唐伯虎云：「作畫破墨，不宜用井水，性冷凝故也。溫湯或河水，皆可洗硯磨墨。以筆壓開，飽浸水訖，然後醮墨，則汲上勻暢；若先醮墨而後醮水，被水冲散，不能運動也」明汪砢玉珊瑚網

*先醮水，後醮墨，此一定之法

古畫譜言用筆之法未嘗不詳，乃畫僅知皴，刷，點，拖四則而已。此外如斡，如渲，如捽，如擢，其誰知

之。蓋。斡者：以淡墨重疊六七次，加而深厚者也。渲者：有意無意，再用細筆細擦，而淋漓使人不知數十次點染者也。捽與擢雖與點相同，而實相異。捽用臥筆，彷彿乎皴而帶水；擢用直指，彷彿乎點而有力。必八法皆通，乃謂之善用筆，乃謂之善用墨。明唐志契繪事微言

*凡畫嫩與文不同，有指嫩爲文者，殊可笑！落筆細，雖似乎嫩，然有極老筆氣出於自然者；落筆粗，雖近於老，然有極嫩筆氣，故爲蒼勁者，難逃識者一看。世人不察，遂指細筆爲嫩，粗筆爲老，眞有眼之盲也。上同

*參看一百三十八頁沈宗騫「老與嫩之分……」一條。

寫意亦不必寫到筆，筆若寫到便俗。落筆之間，若欲到不敢到便稚。惟習學純熟，游戲三昧。一濃一淡，自有神行，神到寫不到乃佳。至於染，又要染到。古人云「寧可畫不到，不可染不到。」上同

畫最要積墨水，墨水或濃或淡，或先淡後濃，或先濃後淡。但有能積於絹素之上，盎然溢然，冉冉欲墮，方烟潤不澀，方深厚不薄。此在熟後自得之。上同

*凡畫絹或紙或扇，必須墨色由淺入兩次三番，用意積成樹石乃佳。若以一次而完者，便枯澀淺

薄，如宋元人畫法，皆積水爲之。迄今看宋元畫，着色尚且有七八次深淺在上，何況落墨乎？今人落筆即欲成樹石，或焦墨後只用一次淡墨染之，甚有水積還用乾筆栻之，殊可笑也！此皆不曾見眞宋元筆意故耳。同上

*「兩次三番」四字，最宜玩味。

夫畫者，形天地萬物者也。舍筆墨其何以形之哉？墨受於天，濃淡枯潤隨之。筆操於人，鉤皴烘染隨之。古人未嘗不以法爲也，無法則於世無限焉！明釋道濟畫語錄

古之人有有筆有墨者，亦有有筆無墨者，亦有有墨無筆者，非山川之限於一偏，而人之賦受不齊也。墨之濺筆也以靈，筆之運墨也以神。墨非蒙養不靈，筆非生活不神。能受蒙養之靈而不解生活之神，是有墨無筆也。能受生活之神，而不變蒙養之靈，是有筆無墨也。山川萬物之具體，有反有正，有偏有側，有聚有散，有近有遠，有內有外，有虛有實，有斷有連，有層次，有剝落，有風致，有飄渺，此生活之大端也。故山川萬物之薦靈於人，因人操此蒙養生活之權。苟非其然，焉能使筆墨之下，有胎有骨，有開有合，有體有用，有形有勢，有拱有立，有蹲有跳，有潛伏，有衝霄，有崩岩，有磅礴，有嵯峨，有巑岏，有崎

峭，有險峻，一一畫其靈而足其神！同上

或曰：「繪譜畫訓，章章發明；用筆用墨，處處精細。自古以來，從未有山海之形勢，駕諸空言，託之同好。想大滌子性分太高，世外立法，不屑從淺近處下手耶？」異哉！斯言也。受之於遠，得之最近，識之於近，役之於遠。一畫者，字畫下手之淺近功夫也。變畫者，用筆用墨之淺近法度也。山海者，一邱一壑之淺近張本也。形勢者，鞹皴之淺近綱領也。苟徒知方隅之識，則有方隅之張本。譬如方隅中有山焉，有峯焉，斯人也得之一山，始終圖之；得之一峯，始終不變。是山也，是峯也，轉使脫瓿雕鑿於斯人之手可乎？不可乎？且也形勢不變，徒知鞹皴之皮毛；畫法不變，徒知形勢之拘泥。蒙養不齊，徒知山川之結列；山林不備，徒知張本之空虛。欲化此四者，必先從運腕入手也。腕若虛靈，則畫能折變；筆如截揭，則形不凝蒙。腕受實，則沈著透闢。腕受虛，則飛舞悠揚。腕受正，則中直藏鋒。腕受仄，則欹斜盡致。腕受疾，則操縱得勢。腕受遲，則拱揖有情。腕受化，則渾合自然。腕受變，則陸離譎怪。腕受奇，則神工鬼斧。腕受神，則川岳薦靈。同上

筆與墨會，是爲絪縕。絪縕不分，是爲混沌。闢混沌者，舍一畫而誰耶？畫於山則靈之，畫於水則動

之畫於林則生，之畫於人則逸。之得筆墨之會，解絪縕之分，作闢混沌手，傳諸古今，自成一家，是皆智得之也。不可雕鑿，不可板腐，不可沈泥，不可牽連，不可脫節，不可無理，在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌裏放出光明。縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。蓋以運夫墨，非墨運也。操夫筆，非筆操也。脫夫胎，非胎脫也。自以一及萬，自萬以治一，化一而成絪縕，天下之能事畢矣。同上

悟後運神草稿，鉤勒篆隸相形。明釋道濟大滌子題畫詩跋

陳撰曰：「悟者無心，所謂天然也。」

出筆混沌開，入拙聰明死，理盡法無盡，法盡理生矣。同上

或云：東坡成弋字，多用病筆。如腕着筆臥，故左秀而右枯。是畫家側筆渴筆說也。同上

筆與墨最難相遭。具境而皴之，清濁在筆；有皴而勢之，隱現在墨。明沈灝畫塵

米襄陽用王洽之潑墨，參以破墨，積墨，焦墨，故融厚有味。予讀大隨子傳悟飛墨法，輪廓布皴之後，稍背烘漫，以顯氣韻沈鬱，令不易測。同上

筆尖筆根，卽偏正鋒也．一日從竹人渴筆書得畫法．題曰：「樹格落落，山骨索索，溪蒙草茸，雲秀其中，卒筆悅顧妄窮眞露．」古人云「畫無筆迹，若書家藏鋒．」若騰觚大掃，作山水禪，當是狂草，筆迹不計．上同

以枯澀爲基，而點染蒙昧，則無墨而無筆；以堆砌爲基，而洸發不出，則無墨而無筆．先理筋骨，而積漸斂腴，運腕深厚，而意在輕鬆，則有墨而有筆．此其大略也．明顧凝遠畫引

元人用筆生，用意拙，有深義焉．善藏其器，惟恐以畫名不免於當世，惟松雪翁裒然冠冕，任意輝煌，與唐宋名家爭雄，不復有所顧慮耳．上同

然則何取於生且拙？生則無莽氣，故文人所謂文人之筆也；拙則無作氣，故雅人所謂雅人深致也．上同

*墨太枯則無氣韻，然必求氣韻，而漫羨生矣．墨太潤則無文理，然必求文理，而刻畫生矣．凡六法之妙，當於運墨先後求之．上同

*向言「畫川焦墨生氣韻，」然「焦」非「枯」也．當審辨之．

千筆萬筆，當知一筆之難。 清笪重光畫筌

*山川之氣本靜，筆燥而靜氣不生；林泉之姿本幽，墨疏而幽姿頓滅。 王翬惲格評云：「畫至神妙處，必有靜氣。蓋掃盡縱橫習氣，無於蹊徑，方於紙墨間靜氣凝結，靜氣，今人所不講也。畫至於靜，其登峯矣乎？」

山隈空處，筆入虛無；樹影微時，墨成煙霧。筆中用墨者巧，墨中用筆者能；墨以筆爲筋骨，筆以墨爲精英。筆竭時墨焦而屑，墨暈時筆化而鎔。人知捨筆之鬆，不知鬆而非懈；人知破墨之澀，不知澀而非枯。墨之頻潑，勢等崩雲；墨之沈凝，色同碎錦。筆有中鋒側鋒之異用；有着意無意之相成。轉折流行，鱗游波駛；點次錯落，隼擊花飛。拂爲斜𣖮之分形，傑作偃波之折筆。啄毫能分影疎策，穎每教勢動。石圓似弩之內擫，沙直似勒之平施。故點畫清眞，畫法原通於書法；丰神超逸，繪心復合於文心。抒高隱之幽情，發書卷之雅韻。點筆開窗，寓懷知己。偶逢合作，庶幾古人。 同上 ○又評云：「此復拈八法眎人，以見書畫同源，眞千古不易之論，此笪先生書法畫筌並著之異也。高隱下四句，尤爲作畫根本，要勿輕輕讀過。」

*「書法」爲「書筏」之誤。

*程青溪嘗題龔半千畫云：「畫有繁減，乃論筆墨，非論境界也」北宋人千丘萬壑，無一筆不減。元人枯枝瘦石，無一筆不繁。通此解者，其半千乎？ 清周亮工讀畫錄

陳撰玉几山房畫外錄載惲道生自題畫云「畫家以簡潔爲上，簡者，簡於象而非簡於意，簡之至者，縟之至也。而或者以筆之寡少爲簡，非也」

凡作一圖，用筆有粗有細，有濃有淡，有乾有濕，方爲好手，若出一律，則光矣。清王翬清暉畫跋

參看一百三十五頁張庚「王麓台……」條。

大癡晚年過富陽，寫富春山卷，筆法遊戲如草篆。清吳歷墨井畫跋

潑墨惜墨，畫家用墨之微妙，潑者氣磅礴，惜者骨疏秀。同上

落墨大都如草書法，唯寫胸中逸氣耳。一樹一石，迥然不同。同上

孫虔禮論書以紙墨相發爲一助，昨得一牋，不減澄心紙，柔密光潤，頗與筆墨相宜，雖手腕力衰，喜無兒童習氣。同上

紙墨相發，關係至大。

古人用筆，極塞實處，愈見空靈，今人布置一角，已見繁縟，虛處實則通體皆靈，愈多而愈不厭玩。此可想昔人慘澹經營之妙。清惲壽平甌香館畫跋

用筆時須筆筆實，卻筆筆虛，虛則意靈，靈則無滯。迹不滯，則神氣渾然，神氣渾然，則天工在是矣。夫「筆盡而意無窮」，虛之謂也。（同上）

凡畫有用畫筆之大小蟹爪者，點花染筆者，畫蘭與竹筆者，有用寫字之兔毫湖穎者，羊毫雪鵝柳條者，有慣倚毫尖者，有專取禿筆者，視其性習各有相近，未可執一。（清王概學畫淺說）

大凡舊墨，祇宜畫舊紙，倣舊畫，以其光鋩盡斂，火氣全無，如林逋魏野，俱屬典型，允宜並席。若將舊墨施於新繒金牋金箋之上，則翻不若新墨之光彩直射，此非舊墨之不佳也，實以新楮繒難以相受，有如置深山有道之淳古衣冠於新貴暴富座上，無不掩口胡盧！臭味何能相入？余故謂舊墨留畫舊紙，新墨用畫新繒金楮，且可任意揮灑，不必過惜耳。（同上）

日人小杉未醒曰：「墨舊而佳者，其粉粒極細，以膠輕透入紙絹之纖維，其色不單留於表面，即墨液成網狀而浸入，或交於厚之間，故自然有一種深與曖。」

用筆忌滑，忌軟，忌硬，忌重而滯，忌率而溷，忌明淨而膩，忌叢雜而亂，又不可有意著好筆，有意去累筆，從容不迫，由淡入濃，磊落者存之，甜俗者刪之，纖弱者足之，板重者破之。又須下筆時在著意不

蒼意間則觚稜轉折，自不爲筆使．清王原祁 雨窗漫筆

*用筆用墨相爲表裏．五墨之法非有二義，要之氣韻生動，端在是也．上同

*華琳持論與此異見一百四十九頁．五墨乾，黑，濃，淡，濕也．

世人論畫以筆墨，而用筆用墨，必須辨其次第，審其純駁，從氣勢而定位置；從位置而加皴染．略一任意便拚攤滿紙矣．清王原祁 麓臺題畫稿

筆不用繁，要取繁中之簡；墨須用淡，要取淡中之濃．上同

梅道人潑墨，學者甚多，皆粗服亂頭，揮灑以自鳴其得意．於節節肯綮處，全未夢見，無怪乎有墨豬之誚也．上同

畫有邪正，筆力直透紙背，形貌古樸，神彩煥發，有高視闊步旁若無人之概，斯爲正脈．大家若格外好奇，詭僻狂怪，徒取驚心炫目，輒謂自立門戶，實乃邪魔外道也：初學見識不定，誤入其中，莫可救藥，可不慎哉？清王昱 東莊論畫

何謂筆墨輕重？疾徐，濃淡，燥濕，淺深，疎密，流麗，活潑．眼光到處，觸手成趣．學者深明乎此，下筆時

自然無美不臻。上同

使筆無痕，用墨精彩。上同

運筆古秀着墨飛動，望之元氣淋漓，恍對嵐容川色，是爲眞筆墨。上同

用筆要求轉束，不可信筆。蓋信筆，則頓挫皆無力矣。善於用筆墨者，一轉一束，皆成意趣。上同

用筆之法，在乎心使腕運，要剛中帶柔，能收能放，不爲筆使。其筆須用中鋒。中鋒之說，非謂把筆端正也。鋒者筆尖之鋒芒，能用筆鋒，則落筆圓渾不板，否則，純用筆根，或刻或偏，專以扁筆取力，便至妄生圭角。清唐岱繪事發微

近有作畫用退筆禿筆，謂之蒼老，不知非蒼老，是惡癩也。但能用筆鋒者，又要鍊筆。朝夕之間，明窗淨几，把筆拈弄。或畫枯枝夾葉，或畫坡脚石塊。如書家臨法帖相似，不時摹倣樹石式樣。必使枝葉生動飄蕩，坡石磊落蒼秀，方可住手，此鍊筆之法也。學力到，心手相應，火候自無板結刻三病矣！用筆之要，余有說焉。存心要恭，落筆要鬆。存心不恭，則下筆散漫，格法不具。落筆不鬆，則無生動氣勢。以恭寫鬆，以鬆應恭，始得收放用筆之訣。上同

語云「心正則筆正，」觀此益信．

用墨之法，古人未嘗不載．書家所謂點染皴擦四則而已．此外又有渲淡積墨之法．墨色之中，分爲六彩．何謂六彩？黑，白，乾，濕，濃，淡，是也．六者缺一，山之氣韻不全矣．渲淡者：山之大勢皴完，而墨彩不顯，氣韻未足，則用淡墨輕筆，重疊搜之，使筆乾墨枯，仍以輕筆擦之．所謂無墨求染．積墨者：以墨水或濃或淡，層層染之．要知染中帶擦，若用兩枝筆，如染天色雲烟者，則錯矣．使淡處爲陽，染之更淡則明亮，濃處爲陰，染之更濃則晦暗．墨色帶黃，方得用墨之鏗鏘也．畫樹石一次就完，樹無蓊蔚葱茂之姿，石無堅硬蒼潤之態，徒成枯樹呆石矣．故洪谷子常嗤吳道子畫有筆而無墨，項容畫有墨而無筆．蓋有筆而無墨者，非眞無墨也．是皴染少，石之輪廓顯露，樹之枝幹枯澀，望之似乎無墨，所謂骨勝肉也．有墨而無筆者，非眞無筆也．是勾石之輪廓，畫樹之幹本，落筆涉輕，而烘染過度，遂至掩其筆，損其眞也，觀之似乎無筆，所謂肉勝骨也．同上

墨有六彩，而使黑白不分，是無陰陽明暗；乾濕不備，是無蒼翠秀潤；濃淡不辨，是無凹凸遠近也．凡畫山石樹木，六字不可缺一．然用墨不可太濃，濃則失其眞體，掩沒筆跡，而落於濁．亦不可太淡，淡

則氣弱而怯也。須要自淡漸濃，不爲墨滯。古云：「惜墨如金，」是不易用濃墨也。過與不及，皆病耳！惟循乎規矩，本乎自然，養到功深，氣韻淹雅，用墨一道，備於此矣。同上

古人之作畫也，以筆之動而爲陽，以墨之靜而爲陰；以筆取氣爲陽，以墨生彩爲陰。體陰陽以用筆墨，故每一畫成，大而丘壑位置，小而樹石沙水，無一筆不精當，無一點不生動，是其功純熟，以筆墨之自然，合乎天地之自然，其畫所以稱獨絕也。然工夫至此，非粗浮之所能知，亦非旦暮之間所可造。蓋自然者，學問之化境，而力學者，又自然之根基。學者專心篤志，手畫心摹，無時無處，不用其學，火候到則呼吸靈，任意所至，而筆在法中；任筆所至，而法隨意轉。至此，則誠如風行水面，自然成文，信手拈來，頭頭是道矣。所謂自然者，非乎？語云：「造化入筆端，筆端奪造化，」此之謂也！同上

*古人畫山水，多濕筆，故曰「水暈墨暈。」興乎唐代，迄宋猶然。迨元季四家，始用乾筆，然吳仲圭猶重墨法，倪亦淺絳烘染，有骨有肉。至明董宗伯合倪黃兩家法則，純以枯筆乾墨，此亦晚年偶爾率應，非其所專。今人便之，遂以爲藝林絕品，而爭趨焉。雖若骨幹老逸，而氣韻生動之法失之遠矣。蓋濕筆難工，乾筆多好；濕筆易流於薄，乾筆易於見厚；濕筆渲染費工，乾筆點曳便捷，此所以爭趨之也。由

是作者觀者，一於耳食相與侈大矜張，遂盛行於時．反以濕筆爲俗工而棄之，過矣！余嘗見明止仲題畫詩：「北苑貌山林，見墨不見筆；繼者爲巨然，筆從墨間出．」始悟古人授受得力之微．蓋北苑骨藏於肉，巨然於肉透骨．後之學者，以骨易見筆，肉難徵墨．由是肉漸消而骨加出，迄於今有過於尚骨者，幾成髑髏矣．尙得謂之畫哉？余初亦尙乾筆，及知乾濕互用之方，而年邁氣衰，不能致力，深爲悵悵！麓臺晚年，洊知梅道人墨法，蓋亦有會於董源矣．（同上）

*古畫多濕筆。，從元四家後始用乾筆。，此吾國畫學史一大遷變，至有清而乾筆尤盛．「濕筆難工」數句，恰中弊病．余以過濕易甜，甜近於俗，過「乾」易疎，疎隣於枯，折而中之可也．

余紹宋曰：「作畫最忌濕筆」，參看一百五十一頁．

*畫用軟毫，取其活動作勢，筆態便俗，余止取湖穎，運筆一如寫字，用中鋒也．（清孔衍栻石村畫訣）

*日本小杉未醒曰：「筆以羊毫最適，非常柔軟，故腕力與紙之間極有緩衝作用，細筆能畫大點，大筆亦能畫細線，且筆端有小透明綠色之美，此筆僅中國能製．」

王麓臺云：「山水用墨須毛．」毛字，從來論畫者未之及．蓋毛者，氣古而味厚．石谷所謂光，正毛

之反也。錢野堂亦云：「凡畫須毛。」毛須發於骨髓，非可以貌襲也。清張庚國朝畫徵錄

*錢香樹論作文曰：「用筆須重；重則厚而古。」此語深得文之三昧，余謂畫亦如是。王麓臺自題秋山晴爽圖云：「不在古法，不在我手，而又不出古法我手之外，筆端金剛杵，在脫盡習氣。」香樹所謂重；即金剛杵之意也。溫紀堂亦云：「我師每一下筆，腕臂皆力。」觀三君之言，可得用筆之故矣。雖然，余嘗見古人眞蹟，其勾勒山石輪廓，用筆細軟，亦似輕浮而嫩，然氣魄滿厚，不可言喻。則用筆又不獨在重矣。蓋古人之神化，不可方物也。在初學終當以重爲入門之要。清張庚圖畫精意識畫論

*但張庚又曰：「大癡秋林書屋圖，勾勒山石，筆細而淡，近於弱輭，而氣極沉濃堅厚，是以麓台所云「筆底金剛杵」，非篤論矣。」與此說略左。

*墨不論濃淡乾濕，要不帶半點煙火食氣，斯爲極致。麓臺云：「董思翁之筆，猶人所能；其用墨之鮮彩，一片清光，奕然動人，仙矣！豈人力所得而辦！」又嘗見思翁自題畫册，亦云：「我以筆墨游戲，近來遂有董畫之目。」不知此種墨法，乃是董家眞面目。又草書手卷有云：「人但知畫有墨氣，不知字亦有墨氣可見。」文敏自信處亦只是墨。故凡用墨不必遠求古人，能得董氏之意便超矣！」同

*方薰於董思翁墨法，尤推崇備至，其言曰：「董香光畫法，亦是前模董巨，後法倪黃者耳。能師其意，不逐其跡，墨法之妙，方爲獨得。隨手拈來，氣韻生動。僕以爲學香光而不先悟其用墨之法者，譬猶水路而乘輿也。」小山畫譜

*下筆則疾而有勢，增不得一筆，亦少不得一筆，筆筆是筆，無一率筆，筆筆非筆，俱極自然。樹石必須蟹爪，短梗則用狼毫。蟹爪狼毫筆名 鈎葉鈎花，皆須頓折，分筋勒幹，迭用剛柔。花心健若虎鬚，苔點布如蟻陣。用筆則懸針垂露，鐵鎌浮鵝，蠶頭鼠尾，諸法隱隱有合。蓋繪事起於象形，又書畫一源之理也。清鄒一桂

*此二則雖論畫花卉，然宜忌固無二也。

用頂煙新墨，研至八分，濃淡枯濕，隨意運之。杜陵云：「白摧朽骨龍虎死，墨入太陰雷雨垂」盡之矣。忌陳墨，積墨，剩墨，生紙急起急落，花朵略入清膠，點苔踢剩，不妨帶濕，濃心淡瓣，深蒂淺苞，一定之法也。上同

筆墨二字，得解者鮮，至於墨，尤鮮之鮮者矣。往往見今人以淡墨水塡凹處及晦暗之所，便謂之墨。不知此不過以墨代色而已，非卽墨也。且筆不到處，安得有墨？卽墨到處，而墨不能隨筆以見其神

采，倘謂之有筆而無墨也。豈有不見筆而得謂之墨者哉？欲識用筆之妙，須取元人或思翁妙蹟，細參其法。大癡用墨渾融。山樵用墨灑脫。雲林用墨縹緲。仲圭用墨淋漓。思翁用墨華潤。諸公用墨妙諦，皆出自筆痕間。至其凹處及晦暗處，亦猶夫人也。即如米老房山烟雲滿幅，實其點筆之妙，而以墨暈助之，今人爲之，全賴墨暈以飾其點筆之醜，猶自以爲墨氣如是也。將畢生不能悟用墨之妙者矣！清沈宗騫芥舟學畫編

筆行紙上，須以腕送之，不可但以指頭挑剔；自無燥裂浮薄之弊。用之既久，漸臻純熟，沉著而筆墨之間，若有所以貫其中者，謂之結心；其法始焉遲鈍，後乃迅速，純熟之極，無事思慮而出之自然，而後可斂之爲尺幅，放之爲巨幛。縱則爲狂逸，收則爲細謹。不求如是而自無不如是者，乃爲得法。古人謂：「筆墨若刻入縑素」者，用此道也。猶作書之入木三分也。同上

嫩與老之分，非游絲牽引之謂嫩；赤筋露骨之謂老。而在於工夫意思之間也。凡初學畫，但當求古人墨如何用，筆如何運，布置如何停當。工夫做一年自有一年光景，做十年自有十年光景。欲縱於老，境勢必至於劍拔弩張，鹵莽率略，而還而觀之，則仍是嫩也。故凡一切法度，皆可黽求而得，惟老

到之境，必視其工夫之久暫。試取前人極縹緲輕逸之筆，用意臨摹，未嘗不能似也。然其寓剛健於婀娜之中，行遒勁於婉媚之內，所謂百鍊鋼化作繞指柔，積功累力而至者，安能一旦而得之邪？然則似嫩者，乃不識畫者之貌取，苟少識之，並未見其似嫩也。同是一幀妙蹟，工夫淺薄者視之以爲平平。及少有工夫，則略能識之。至工夫漸臻純熟，則愈見爲不可及。前所似嫩者，不但不以爲似嫩，且歎爲老境之不可以摹擬得也。故學者當識古人用筆之妙；筆筆從手腕脫出；即是筆筆從心坎流出。人譽我且不必喜，惟能合古人意則喜之；人毀我且不必憂，惟不能合古人之意則憂之。不徇時好，不流異學。靜以會其神，動以觀其變。久之而有得焉。則如絲之吐，自然成繭；如蕉之展，自然成陰。風蹙水而爲文，泉出山而任勢。到此地位，雖筆所未到，而意無不足。有意無意之間，乃是微妙之極境矣。倪雲林詩云：「擬將爾雅蟲魚筆，寫出喬林古木圖。」蓋言生動流活之趣，如蟲魚也。亦即余所論似嫩之妙諦也。

同上

昔人謂「筆力能扛鼎」，言其氣之沉著也。凡下筆當以氣爲主，氣到便是力到，下筆便若筆中有物。所謂「下筆有神」者此也。古人工夫，不過從此下手而有得焉。則以後所爲無不頭頭是道。若

不先於此築基；縱極聰明敏悟；多資材料；馳騖揮霍焉。卒必至囂凌浮滑，而於眞正道理，反致日遠，豈不可惜？故志學之士，且勿多求，先鼓定力，從此立著，便無旁門外道之虞矣。上同

筆著紙上，不過輕重疾徐，偏正曲直。然力輕則浮，力重則鈍；疾運則滑，徐運則滯；偏用則薄，正用則板；曲行則若鋸齒，直行又近界畫者，皆由於筆不靈變，而出之不自然耳！萬物之形神不一，以筆勾取，則無不形神畢肖。蓋不靈之筆，但得其形，必能靈變，乃可得其神。能得神，則筆數愈減，而神愈全。其輕重疾徐偏正曲直；皆出於自然而無浮滑鈍滯等病。上同

墨著縑素，籠統一片，是爲死墨；濃淡分明，便是活墨。死墨無彩，活墨有光，不可不亟爲辨也。法有潑墨破墨二用。破墨者：先以淡墨勾定匡廓，匡廓既定，乃分凹凸；形體已成，漸次加濃，令墨氣淹潤常若濕者；復以焦墨破其界限輪廓，或作疎苔於界處。潑墨者：先以土筆約定通幅之局，要使山石林木，照映聯絡，有一氣相通之勢。於交接虛實之處，再以淡墨落定，醮濕墨一氣寫出，候乾用少淡濕墨籠其濃處，如主山之頂，峯石之頭，及雲氣掩斷之處，皆是也。南宗多用破墨，北宗多用潑墨，其光彩淹潤則一也。上同

以淡筆潤濃墨則晦而鈍，濃墨破淡墨則鮮而靈．故必先淡而後濃者爲得；此卽所謂破墨法也．夫如是，自能分明而不刻露，渾融而不模糊．是謂筆鎔：蓋言行筆之際，有陶鎔一切之意，雖不言墨而墨固已在其中．同上

*墨色光華，其妙無極，不善用者，縱屬佳製頂烟，但覺熏煤滿紙而已，豈復是畫哉？因分號用墨之法：曰嫩墨；曰老墨．嫩墨者：蓋取色澤鮮嫩，而使神彩煥發之喩．先以筆貯水，量墨當用多寡，蘸入筆尖，和水攪勻，拂於紙素，則墨暈和潤而有光彩．如雲山隱現，烟林迷離，遙岑浮黛，夜色蒼涼，陰凹陽凸之間，日光雲影之際．林密則濃陰鎖麓，山高則薄霧橫腰．雲生成蓊鬱之觀，泉出助洶騰之勢．以及懸崖邃谷，疑鬼疑神；絕壑幽巖，如風如雨之處．胥於是乎得之！老墨者：蓋取氣色蒼茫，能狀物皴皴之喩．此種墨色，全藉筆力以出之，用時要颯颯有聲，從腕而來，非僅指頭挑弄，則力透紙背，而墨痕圓綻，如臨風老樹，瘦骨堅凝；危石倚雲，奇姿崒嵂，以及霜皮溜雨，歷亂繁枝，鬼斧神工，幾莫能測者，亦胥於是乎得之！老墨筆浮於墨，嫩墨墨浮於筆．嫩墨主氣韻，而烟霏霧靄之際，淹潤可觀；老墨主骨韻，而枝幹扶疎，山石卓犖之間，亦峭拔可玩．筆爲墨帥，墨爲筆充．有妙筆烏可無妙墨以充其用邪？且筆之所成，亦

卽墨之所至。老杜詩：「元氣淋漓障猶濕，」蓋善言用墨者矣。同上

*日人橋本關雪曰：「墨以一色，描竹，則極能說明晴雨，不特此外面之說明而已，竹所有之謙虛，貞烈，及作家之心皆能表示。」

畫凡命圖新者，用筆當入古法；圖名舊者，用筆當出新意。圖意奇奧，當以平正之筆達之；圖意平淡，當以別趣設之。所謂化臭腐爲神奇矣。同上

筆墨間猶須辨得雅俗。清方薰山靜居畫論

客有問曰：「書畫何以至神妙？」僕曰：「使筆有運斤成風之趣；此無他，熟而已矣。」或曰：「有書須熟外生，畫須熟外熟，又有作熟還生之論如何？」僕曰：「此恐熟入俗耳。然入於俗，而不自知者，其人見本庸下，何足與言書畫？僕所謂熟字，乃張伯英「草書精熟，池水盡墨。」杜少陵「熟精文選理」之熟字。同上

作一畫墨之濃淡焦濕無不備，筆之反正虛實旁見側出無不到，而却是隨手拈來者便是工夫到境。同上

至謂筆之起倒先後順逆爲定法，亦不然也。古人往往有筆不應此處起而起，有別致；有應用順而逆，筆出之尤奇突，有筆有應先而反後之，有餘意。上同

作畫自淡至濃，次第增添，固是常法，然古人畫有起手落筆便隨濃隨淡，隨意爲之。有通幅淡筆，而樹頭坡脚，忽作焦墨，覺異樣神彩。上同

王司農麓臺平生惟嗜子久渾淪墨法。上同

用筆亦無定法，隨人所向而習之，久久精熟，便能變化。上同

用墨無他，惟在潔淨；潔淨自能活潑。涉筆高妙，存乎其人。姜白石曰：「人品不高，用墨無法。」上同

用墨：濃不可癡鈍，淡不可模糊，濕不可溷濁，燥不可澀滯，要使精神虛實俱到。上同

畫家以用筆爲難，不知用墨尤不易。營丘畫樹法，多漬墨濃厚，狀如削鐵，畫松欲淒然生陰。倪迂無惜墨稱，畫皆墨華淡沱，氣韻自足。上同

濕染可也。先濕則上不可加濕，所以渾皴點也。清奚岡樹木山石畫法冊

*筆宜燥，燥則靈活。上同

*乾卽燥也。故盛大士曰：「善用乾筆，則畫之能事思過半矣。」參看一百四十六頁華翼綸「古人用筆……」一條。

王耕烟云：「有人問如何是士夫畫？曰：「只一『寫』字盡之。」此語最爲中肯。作字要寫不要描，畫亦如之，一入描畫，便爲俗工矣。清王學浩山南論畫

作畫第一論筆墨。古人云：「乾濕互用，粗細折中。」筆之謂也。用筆有工處，有亂頭粗服處。上同

用墨之法：忽乾忽濕，忽濃忽淡，有特然一下處，有漸漸積成處，有澹蕩虛無處，有沈浸濃郁處，兼此五者，自然能具五色矣。凡畫初起時須論筆，收拾時須論墨。古人所謂：「大膽落筆，細心收拾」也。上同

正鋒側鋒，各有家數。上同

陳眉公云：「磨墨如病夫，執筆如壯士」此是畫前要訣。清錢杜松壺畫憶

雲林惜墨如金，蓋用筆輕而鬆，燥鋒多，潤筆少，以皴擦勝渲染耳。夫渲染可以救枯瘠，生雲烟，迂翁又何嘗頃刻離是法哉？特不肯用濕筆重筆耳。學者當細味之。上同

*用墨之法，甚難明之，羅小華程君房方于魯固佳，然隔百餘年，膠脫而色澤黯淡矣。與其舊也寧

新。近時所製皆麤劣不可用。惟金冬心以小華道人墨舂之，使細，重加膠更製，曰五百斤油最佳。近亦漸少，不得已擇其輕細者用之，眞畫史之苦心也。上同

*近時新墨絕不可用。所謂「五百斤油」，已名存實亡，價極廉而質極劣，當以沈舊頂煙爲佳。且華翼綸於此說，亦不甚同情，參看一百四十六頁「墨既不能得……」一條

用墨須有乾有濕，有濃有淡，近人作畫，有濕，有濃，有淡，而無乾，所以神采不能浮動也。古大家荒率蒼莽之氣，皆從乾筆皴擦中得來。不可不知。清盛大士谿山臥遊錄

畫以墨爲主，以色爲輔，色之不可奪墨，猶賓之不可溷主也。故善畫者，青綠斑爛，而愈見墨采之騰發。上同

*畫硯畫筆，每用必洗。而乾皴又用敗管宿墨乃老。清湯貽汾畫筌析覽

*凡作畫，筆須洗淨，墨須新磨，始有滋潤，而所謂「蒼莽荒率」之致，用乾皴乃得。余常以盤中乾墨，以筆略濕蘸之，亦有蒼莽荒率之味，但不用敗管，以敗管無筆觸也。作畫除筆墨而外，必備磁盤（大約四五寸）一二個，盤中乾墨，即指此，非硯也。

作字偏鋒者，畫多不能爲中鋒；字中鋒者，畫不難爲側鋒．中鋒側鋒，各自有妙．而中鋒較能浮出紙上也．（同上）

北苑用筆稍縱，而雲林純用側筆，此以知作畫尙偏筆也．偏非橫臥欹斜之謂，乃是著意於筆尖，用力在毫末，使筆尖利若鋩刃，豎則鋒常在左邊，橫則鋒常在上面，此之謂以筆用墨，投之無不如志，難以言語形容．若用正鋒，非臥而死蚓，卽禿如荒僧，且條條如描花樣，有何趣味？（清華翼綸畫說）

古人用筆之妙，無有不乾濕互用者．雖北苑多濕筆，元章思翁皆宗之，然初視亦乾濕並行，乾與枯異；易知也．而濕之中，非慧心人不能悟．蓋濕非積墨積水於紙之謂，墨水一積，中漬如潦，四圍配邊，非俗卽滯，此大弊也．須知用墨二字，確有至理，墨固在乎能用也．以筆運墨，以手運筆，以心運手，乾非無墨；濕非多水；在神而明之耳．（同上）

有佳墨；必有佳硯；磨之乃細而無渣．粗硯斷不可用．（同上）

墨既不能得宋墨，明時程君房方于魯間亦有之．國初曹素功佳者尙可用．此數人墨，如得眞品，用之雖極潑，自有精采．且能分五色，濃淡相間，層出不窮．若時肆中墨，祇可作一濃一潑，多擦則有灰

色，可厭！觀於梅道人墨法，可知用墨不可不佳。同上

筆不佳不可畫。筆宜尖硬圓肥，斷不可用禿。用筆之老嫩在吾手下，非必禿筆而後能老也。墨全在筆尖運用，以一尖筆與一禿筆試之，同一墨而精彩異矣。同上

以筆作畫，何以要無筆跡。此說似爲難解。夫筆跡即筆痕也，若滿紙筆痕，豈復成畫，然則何以去之？學者當於一出筆即要有力，不可使虛頭略有一些軟處。亦不可使煞筆略有一些軟處。如作書左去吻右去肩者，先就筆之有形之痕而去，然又非硬抹。一筆使無虛鋒，即可使之無痕。果爾，則孤另一筆，其痕更重，愈不可救！何不見端石之鸜鵒眼乎？其與石合者活眼也，即無痕也。其與石不合者，死眼也，即有痕也。要使筆落紙上，精神能充於中，氣韻自暈於外，似生實熟，圓轉流暢，則筆筆有筆，筆筆無痕矣。清華琳南宗抉秘

其在北宗畫曰：「筆格遒勁。」亦是渾厚有力，非出筋露骨，令人見而刺目。不然，大李將軍豈得與右丞比肩而以宗稱之乎？特將三松張平山輩，變亂古法，以驚俗目。效之者又變本加厲。相傳有以木工之墨齒作畫者，且以爲美談，抑何可笑！若夫南宗之用筆：似柔非柔，不剛而剛，所謂綿裹針是也。

其法不外圓厚，中鋒則圓，出紙即厚。初學不能解此，見前人之畫，秀潤天成，絕無劍拔弩張之態，因而柔取之，腕弱筆癡，殊無生氣，類小女子描花樣者，乃自矜其韶秀，不減於古，奚翅婢作夫人耶？然從此平心靜氣，純正練筆，毋求速成，其造就亦未可量。乃不此之務，而又自嫌其筆力孱弱，不足駭衆人之觀瞻，急思一捷徑，將筆橫臥紙上，加意求剛，而枯骨乾柴，汙穢滿紙，自託爲鐵筆。流俗亦從而嘖嘖稱其功力之大，抑思作畫亦雅事，豈可作此傖父面目向人哉？尤有可異者，其筆既弱，乃欲効古人之圓，及其畫出，狀似豆莖，或筆之左右有兩線，中間塌陷。又一種專取禿筆，醮濃墨，向紙上塗鴉，毫無主見，故意上下其手，頓挫出許多瘿瘤，視之如以竹枝嚼破其末，濡墨而抹之者，此皆畫道之蟊賊，萬不可誤犯。上同

吾以爲畫中之山頭山腰，石筋石脚，以及樹杪樹根，凡筆線之峭立崚嶒而外露者，定當以正鋒取之。昔人之論畫者有云：「作畫用圓筆，方能深造，爲四面圓厚也。」此說非善學者亦不易解。他若山石之陰面陰凹等處，用墨宜肥。夫肥其墨，必寬其筆，以施之筆寬則副毫多著於紙，正是側鋒，如於此處，必欲正鋒，則恐類蛇骨，難乎其爲畫矣！學到極純之境界，自悟側中寓正之意。上同

前人曰五墨，吾嘗疑之。夫乾墨固據一彩，不煩言而解。若黑也，濃也，淡也，必何如而後別乎？濕濕也。又必何如而後別乎？黑與濃與淡，今何不據前人之畫，摘出一筆，曰：「此濕也，於黑與濃與淡，有分者也。」吾以爲此離婁所不能判，宰我子貢所不能言。蓋濕本非專墨，緣黑與濃與淡皆濕，濕即藉黑與濃與淡而名之耳。即謂畫成有濕潤之氣，所謂蒼翠欲滴，墨瀋淋漓者，亦只得謂之彩，而不得謂之墨，學者欲其無滯於五墨之說焉可耳！上同

五墨既欲去其一矣。即此四者，仍恐有所渾同。何則？淡與黑固大有別。濃則正當斟酌。不然，濃之不及者，將近於淡；濃之太過，即近於黑：介乎淡與黑之間，異乎淡與黑之色。凡石之陰面，山之陰凹，視之蒼蒼鬱鬱，有雲蒸欲雨氣象，其濃之盡善，而盡致者乎？同上

初學用筆，規矩爲先，不妨遲緩，萬勿輕躁。只要拿得住，坐得準，待至純熟已極，空所依倚，自然意到筆隨，其去盡無筆跡不遠矣。若徒見古人之畫，筆筆有飛舞之勢，而不揣其功力之深，猥以急切之心求之，反爲古人所誤矣，其實自誤耳。上同

用濃墨專在一處，便孤而刺目。必從左右配搭，或從上下添設，縱有孤墨，頓然改觀。且一幅丘壑，

亦斷無一處陰凹之理。如將濃墨散開，則五色斑爛，高高低低，望之自不能盡，文似看山不喜平，當從此處參之。同上

淡墨，濃墨，皆可多用，獨黑墨不過略用些須即蒼鬱可觀。黑墨之用，俟畫畢相之，其過迷離處，以此墨醒之，或不起處，以此墨提之，謂之點睛，如仝身點睛，世間焉有此物。況黑墨視之最眞，如多著則是一幅丘壑，皆在面前，便無淡遠幽深之趣。同上

*太倉派與古法有不同處。如初立骨法，先是用淡乾墨；王麓臺以淡濕爲之，麓臺豈樂於變古哉？其救弊也深矣。古人筆力堅切，雖用淡乾墨，亦能力透紙背。後人腕力本弱，乃曰乾筆易老。彼但以乾筆著紙，無論若何柔脆，終不致有浮烟漲墨，溢於紙上。若一用濕墨，則滿紙臃腫，筆筆拋荒，未及加皴，已自痿痺不起，是以藉乾淡自隱其短，究竟無眞實力量。乾淡豈能掩其稚氣？以之欺門外漢則可，以之瞞個中人則斷斷不能。明知其非，甘心蹈之而不知悔，麓臺大懼惡不除，貽誤匪淺！乃以淡濕墨立骨；筆筆犀利，使拖泥帶水者，一筆不敢落。學者從此爭關奪隘，則於鍊骨法時，已自造成銅牆鐵壁，何患畫之不佳，謂麓臺之爲救弊也，余豈左袒？同上

作畫第一次輪廓，以淡濕爲之最宜.

然則麓臺無乾墨乎？有之，最後方用，更覺蒼老渾脫，乾之所以居六彩之一也。學者如未能用，只可缺此一彩，以待將來。若欲用之，必於依輪加皴既熟之後，不必爲法所拘，皴足宜乾墨以迷離之，能於發筆處，不見筆痕，煞筆處，不見住筆痕，沈著痛快，跳出紙上，方盡乾筆之妙。若徒以模糊燥墨，盤旋往復，塗成一片黑烟，其去畫道不更遠哉？雖云迷離，却自分明，吾觀前輩之畫，筆繁處用之繁而不繁，簡法寓焉！墨合處用之合而不合，破法在焉！乾筆之用，誠非一端。上同

初學作畫，先講執筆，其法與學書同，能提得筆起，自然運腕不滯，可以悟合古法。清秦祖永 繪事津梁

作畫最忌濕筆，鋒芒全爲墨華淹漬，便不能著力矣。去濕之法，莫如用乾，取其易於著力，可以運用從心。大癡老人畫字訣，惟能用乾筆，庶可參究也。上同

用筆要沈著，沈著則筆不浮；又要虛靈，虛靈則筆不板。解此用筆，自有逐漸改觀之効。上同

運筆鋒須要取逆勢，不可順拖。今之館閣書皆順拖也。既無生氣，又見稚弱。上同

用筆須要活潑潑地，隨形取象，在有意無意間。畫成自然機趣天然，脫盡筆墨痕跡，方是工夫到

境。上同

用墨須要隨濃隨淡；可燥可濕；一氣成之，自然生氣遠出，此即董巨妙用也。上同

*筆要巧拙互用，巧則靈變，拙則渾古，合而參之，落筆自無輕佻溷濁之病矣。上同

*筆要巧拙互用，此據郭熙之說。

荆關畫筆之帶渴者也，渴而以潤出之；董巨畫墨之近濕者也，濕而以枯化之，即有筆有墨。上同

畫到成功嫌模稜，總由淡濃不分明。少許濃墨加一層，須用燥筆如睡醒。略略幾筆便有情，譬如畫人要點睛。圍棋點眼死活分，燥筆濃墨略有痕。或加枯樹或加皴，或加苔草須要輕！清戴以恒醉蘇齋畫訣

第九　設色論

*尚書益稷：「予欲觀古人之象日月，星辰，山龍，華蟲，作會；宗彝，藻，火，粉米，黼，黻，絺繡；以五采彰施於五色，作服汝明。」孔安國云：「會，五采也，以五采成此畫焉。」（尚書註疏）

*此爲中國繪畫設色最古之故實。

*武陵水井之丹，磨嵯之沙，越嶲之空青，蔚之曾青，武昌之扁青，（上品石綠）蜀郡之鉛華，（黃丹也，出本草。）始興之解錫，（胡粉。）研錬澄汰，深淺，輕重，精麤，林邑崑崙之黃，（雌黃也，忌胡粉同用。）南海之蟻鉚，（紫鉚也，造粉胭脂，吳綠謂之赤膠也。）雲中之鹿膠，吳中之鰾膠，東阿之牛膠，（采章之用也。）漆姑汁錬煎，並爲重采，鬱而用之。（古畫皆用漆姑汁，若錬煎謂之鬱色，於綠色上重用之。）古畫不用頭綠大青，（畫家呼麤綠爲頭綠，麤青爲大青。）取其精華，接而用之。（唐張彥遠歷代名畫記）

*此則摘自愛賓「論畫工揚寫」，雖不適現代之用，然顏色之名類，著於書錄者，當自此始。

竹木土，可分墨彩色輕，而松竹葉醲也。凡膠淸及彩色，不可進素之上下也，（同上）

*紅間黃，秋葉墮。紅間綠，花簇簇。青間紫，不如死。粉籠黃，勝增光。五代荆浩畫說

*色彩於畫，亦有感情，吾國素無此類專著。洪谷子，上居五代，其時色彩之應用雖廣，而未能具道其感覺。西人以紅黃為熱色，有快樂興奮強烈之感。藍紫為冷色，有沈靜，悲哀，消極之感。綠為中色，乃象徵和平也。返觀荆氏所發，無不吻合。

水色：春綠，夏碧，秋青，冬黑。宋郭熙林泉高致

唐小李將軍始作金碧山水，其後王晉卿趙大年近日趙千里皆為之。大抵山水初無金碧水墨之分，要在心匠布置如何耳。若多用金碧，如今生色罨畫之狀，而略無風韻，何取乎墨？其為病則均耳！宋趙希鵠洞天新錄

*冬景借地為雪，要薄粉暈山頭。元黃公望寫山水訣

*大凝設色諸法，雖非具體，然均合用，此南宗淺絳法也。以金碧輝煌稱雄之北宗，猶未聞有隻字。

著色，螺青拂石上，藤黃入墨畫樹，甚色潤好看。上同

*凡染法，白紙上先染後罩粉，然後再染，提掇絹則先襯背後。元王繹寫像祕訣

王氏下三則，乃爲畫像而論，而於顏色之配合應用，言之特詳．然仍歸於「對物用色」．謝赫云：「隨類賦彩」，與此相同．

凡調合服飾器用顏色者：緋紅用銀朱紫花合．桃紅用銀朱胭脂合．玉紅用粉爲主入胭脂合．柏綠用枝條綠入漆綠合．墨綠用漆綠入螺青合．柳綠用枝條綠入槐花合．官綠卽枝條綠是．鴨綠用枝條綠入高漆合．月下白用粉入京墨合．鵝黃用粉入槐花合．柳黃用粉入三綠標并少藤黃合．磚褐用粉入煙合．荊褐用粉入槐花螺青土黃標合．艾褐用粉入槐花螺青土黃檀子合．鷹背褐用粉入檀子煙墨土黃合．銀褐用粉入藤黃合．珠子褐用粉入藤黃胭脂合．藕絲褐用粉入螺青胭脂合．露褐用粉入少土黃檀子合．茶褐用土黃爲主入漆綠煙墨槐花合．麝香褐用土黃檀子入煙墨合．檀褐用土黃入紫花合．山谷褐用粉入土黃標合．枯竹褐用粉土黃入檀子一點合．湖水褐用粉入三綠合．葱白褐用粉入三綠標合．棠梨褐用粉入土黃銀朱合．秋茶褐用土黃入三綠槐花合．油裏墨用紫花土黃煙墨合．玉色用粉入高三綠合．駝色用粉漆綠標墨入少土黃合．氈子用粉土黃檀子入墨一點合．藍青用三青入高三綠合．金黃用槐花粉入胭脂粉合．鴉青用蘇青襯螺青罩．鼠毛褐用土黃粉入墨合．不老紅用

紫花銀朱合．葡萄褐用粉入三綠紫花合．丁香褐用玉紅為主入少槐花合．杏子絨用粉螺青墨入檀子合．氈綾用紫花底紫粉搭花樣．番皮用土黃銀朱合．鹿胎用白粉底紫花樣．水獺氈用粉土黃合．牙笏用好粉一點土黃粉凝．皁鞾用煙墨標．柘木交椅用粉檀子土黃煙墨合．金絲拓同上不入墨．紫袍用三青胭脂合．其餘一一不能備載，在對物用色可也．上同

凡合用顏色，細色，頭青二青三青，深中青淺中青，螺青與蘇青二綠，三綠，花葉綠，枝條綠，南綠，油綠，漆綠，黃丹，飛丹，三硃，土硃，銀硃，枝紅，紫花，藤黃，槐花，削粉，石榴，顆綿胭脂，檀子，其檀子，用銀朱淺入老墨胭脂合．上同

畫家土黃，用水一碗，以舊席片覆水碗上，置灰用炭火煆土黃紅如火，置地上以碗覆之，待青冷細研，調作松皮色及紅葉等用．俗工用臙脂銀珠者陋矣！雒陽錙績云：明陳繼儒妮古錄

*古今畫流，不相及處，其布景用筆不必言，即如傳色積墨之法，後人亦不能到．細檢唐宋大著色畫，尙米水墨雲山，皆是數十百次積累而成，故能丹碧緋映，墨彩瑩鑒，自當窮究底裏，方見良工心苦，愼毋與率易點染，淡妝濃抹者同類而視之也．明張丑清河書畫舫

*參看一百七十六頁，錢杜「靑綠設色」條。

院*畫有金碧山水，自宣和年間已有之。漢書不云：「有金碧氣，無土沙痕」乎？蓋金碧者：石靑石綠也。即靑綠山水之謂也。後人不察，誤於靑綠山水上，加以泥金謂之金筆山水。夫以金碧之名，而易以金筆之名可笑也！更以風流瀟灑之事，而同於描金之匠，豈又不可笑之甚哉？好一幅工緻山水，一加以泥金，則所謂氣韻者，能纖毫之生動否？且名山大川，有此金色痕跡否？明唐志契 繪事微言

*參看一百七十六頁，錢杜「凡山石……」條。

畫*家七十二色，有檀色。淺赭所合。古詩所謂「檀畫荔枝紅」也。而婦女暈眉色似之，唐人詩詞多用之。試舉其略：徐凝宮中曲云：「檀妝惟約數條霞」。花間詞云：「背人勻檀注」。又：「鈿昏檀粉淚縱橫」。又「臂留檀印齒痕香」。又：「斜分八字淺檀蛾」是也。又云：「卓女曉春醲美小檀霞」。則言酒色似檀色。伊孟昌黃蜀葵詩：「檀點佳人噴異香」。杜衍雨中荷花詩「檀粉不勻香汗濕」則又指花色似檀也。明楊愼論 畫家檀色

*七十二色，不知所本。

*石田曰：「水墨爲上。」誠然！然操筆時不可作水墨刷色想，直至了局墨韻既足，則刷色不妨。明沈灝畫麈

*參看一百七十五頁方薰「畫有欲作墨……」條。

丹青競勝，反失山水之眞容；筆墨貪奇，多造林邱之惡境。怪僻之形易作，作之一覽無遺；尋常之景難工，工者頻觀不厭。墨以破用而生韻，色以淸用而無痕，輕拂軼於穠纖，有渾化脫化之妙；獵色難於水墨，有藏靑藏綠之名。蓋靑綠之色本厚，過用則皴淡全無；赭黛之色本輕，而濫設則墨光盡掩，粗浮不入，雖濃郁而中乾；渲暈漸深，卽輕勻而肉好。間色以免雷同，豈知一色中之變化；一色以分明晦，當知無色處之虛靈。王翬惲格評云：「此論一色中，已造妙境。至論及無色中精妙微之理，幾於入道。」宜濃而反淡，則神不全；宜淡而反濃，則韻不足。學山樵之用花靑，每多齷齪；仿一峯之喜淺絳，亦少精神。乃知慘淡經營，似有似無，本於意中融變；卽令朱黃雜沓，或工或誕，多於象外追維。清笪重光畫筌

*凡設靑綠，體要嚴重，氣要輕淸，得力全在渲暈。余於靑綠法靜悟三十年，始盡其妙。清王翬淸暉畫跋

*錢杜曰：「王石谷云：「余於是道參究三十年始有所得。」然石谷靑綠似俗，晚年尤甚，究未夢見古人。南田用淡靑綠，風

致蕭散似趙大年,勝石谷多矣.」秦祖永則頗以石谷爲然,見一百八十頁「耕烟翁云:……」條及「青綠設色……」條.

前人用色,有極沉厚者,有極淡逸者.其創製損益,出奇無方,不執定法,大抵穠艷之過,則風神不爽,氣韻索然矣!惟能淡逸而不入於輕浮;沉厚而不流於鬱滯.傅染愈新,光暉愈古,乃爲極致.石谷於設色法廿年靜悟,始窺秘妙.每爲余言如此,因記之.(清惲壽平甌香館畫跋)

俗人論畫,皆以設色爲易,豈知渲染極難.畫至著色,如入鑪鞴,重見煅煉.火候稍差,前功盡棄.三折肱知爲良醫,畫道亦如是矣.(同上)

青綠重色,爲穠厚易,爲淺淡難.爲淺淡矣,而愈見穠厚,爲尤難.惟趙吳興洗脫宋人刻畫之跡,運以虛和,出之妍雅,穠纖得中,靈氣惝恍,愈淺淡愈見穠厚,所謂絢爛之極,仍歸自然,畫法之一變也.(同上)

王叔明畫有全不設色,只以赭石澹水潤樹身,略勾石廓,便丰彩絕倫.(清王概芥子園畫傳)

鹿柴氏曰:「天有雲霞,爛然成錦,此天之設色也.地生草樹,斐然有章,此地之設色也.人有眉目唇齒,明皓紅黑,錯陳於面,此人之設色也.鳳擅苞雞吐綬,虎豹炳蔚其文,山雉離明其象,此物之設色也.司馬子長援據尙書左傳國策諸書,古色燦然而成史記,此文章家之設色也.犀首張儀,變亂黑白,

支辭博辨，口橫海市，舌捲蜃樓，務爲鋪張，此言語家之設色也．夫設色而至於文章，至於言語，不惟有形，抑且有聲矣！嗟乎！大而天地，廣而人物，麗而文章，瞻而言語，頓成一着色世界矣！豈惟畫然？即淑躬處世，有如所謂倪雲林淡墨山水者，鮮不唾面，鮮不噴飯矣．居今之世，抱素其安施耶？故即以畫論，則研丹擂粉，稱人物之精工；而淡黛輕黃，亦山水之極致．有如雲橫白練，天染朱霞，峯矗曾青，樹披翠罽．紅堆谷口，知是春深；黃落車前，定爲秋晚．豈非胸中備四時之氣，指上奪造化之功哉？」同上

又曰：「王維皆青綠山水．李公麟盡白描人物，初無淺絳色也．淺絳色昉於董源，盛於黃公望，謂之吳裝，傳至文沈，遂成專尙矣．」同上

又曰：「黃公望皴倣虞山石面，色善用赭石，淺淺施之，有時再以赭筆勾出大概．」同上

又曰：「王蒙多以赭石和藤黃着山水，其山頭喜蓬蓬鬆鬆畫草，再以赭色勾出，時而竟不着色，只以赭石着山水中人面及松皮而已．」同上

*石青　畫人物可用滯筆之色，畫山水則惟事輕清．石青只宜用所謂梅花片一種，以其形似故名．取置乳鉢中，輕輕着水，乳細，不可太用力，太用力則頓成青粉矣．然即不用力，亦有此粉，但少耳．研

就時，傾入磁盞，略加清水攪勻，置少頃，將上面粉者撇起，謂之油子。油子只可作青粉用，着人衣服。中間一層是好青，用畫正面青綠山水。着底一層顏色太深，用以嵌點夾葉及襯絹背，是之謂頭青、二青、三青。凡正面用青綠者，其後必以青綠襯之，其色方飽滿。同上○原註云：「有一種石青，堅不可碎者，以耳垢少許彈入，便研細如泥，墨多礙亦用此，出巖栖幽事。」

*以下分論各色用法，極合用，參看下沈宗騫諸條。

石綠　研石綠，亦如研石青法。但綠質甚堅，先宜以鐵椎擊碎，再入乳鉢內，用力研方細。石綠用蝦蟇背者佳。亦水飛作三種，分頭綠、二綠、三綠，用亦如用石青之法。同上○原註云：「青綠加膠，必須臨時。以極清膠水投入碟內，再加清水，溫火上略鎔用之。用後即宜撇去膠水，不可存之於內，以損青綠之色。撇法用滾水少許，投入青綠內，並將此碟子安滾水盆內，須淺不可沒入，重湯頓之，其膠自盡浮於上。撇去上面清水，則膠淨矣。是之謂出膠法。若出不淨，則次番取用，青綠便無光彩。各用則臨時再加新膠水可也。」

朱砂　用前頭者良，次則芙蓉塊、疋砂，投乳鉢中，研極細，用極清膠水，同清滾水傾入盞內，少頃將上面黃色者撇一處，曰「朱標」，着人衣服用。中間紅而且細者是好砂。又撇一處，用畫楓葉欄楯寺觀等項。最下色深而麤者，人物家或用之，山水中無用處也。同上

銀朱　萬一無朱砂，當以銀朱代之。亦必用標朱，帶黃色者，水飛用之，水花不入選。原註云：「近日銀朱多摻入小粉，不堪用。」

珊瑚末　唐畫中有一種紅色，歷久不變，鮮如朝日，此珊瑚屑也。宣和內府印色，亦多用此，雖不經用，不可不知。同上

雌黃　揀上號通明雞冠黃，研細水飛之，法與硃砂同。用畫黃葉與人衣，但金上忌用，金箋着雄黃，數月後即燒成慘色矣。同上

石黃　此種山水中不甚用，古人却亦不廢。妮古錄載：「石黃用水一碗，以舊蓆片覆水碗上，置灰，用炭煆之，待石黃紅如火，取起置地上，以碗覆之，候冷細研，調作松皮及紅葉用之。」同上

乳金　先以素盞稍抹膠水，將枯徵金箔，以手指原註云：「剪去指甲。」蘸膠一一粘入，用第二指團團摩搨，待乾，粘碟上，再將清水滴許，搨開，要乾屢解，以極細為度。原註云：「膠水不可着多，多則浮起不容細搨，只以濕而可粘為候。」再用清水將指上及碟上一一洗淨，俱置一碟中，以微火溫之少頃，金沈，將上黑色水盡行傾出，曬乾碟內，好金。臨用時，稍稍加極清薄膠水調之，不可多，多則金黑無光。又法將肥皂核內剝出白肉，鎔化作膠，似

更輕清。同上

傅粉。古人率用蛤粉，法以蛤蚌殼煅過研細，水飛用之。今閩中下四府堊壁，尚多用蚌殼灰，以代石灰，猶有古人遺意，今則畫家概用鉛粉矣。其製以鉛粉將手指乳細，醮極清膠水於碟心摩擦，待摩擦乾，又醮極清膠水。如此十數次，則膠粉渾鎔搓成餅子，粘碟一角曬乾。臨用時以滾水洗下，再清清滴膠水數點，撇上面者用，下則拭去。研粉必須手指者，以鉛經人氣，則鉛氣易耗耳。同上

調脂。諺云：「藤黃莫入口；臙脂莫上手。」以臙脂上手，其色在指上，經數日不散，非用醋洗不退。須用福建臙脂，以少許滾水略浸，將兩筆管如染坊絞布法，絞出濃汁。原註云：「亦須澄出本條之細渣滓。」溫水頓乾用之。同上

藤黃。本草釋名載：「郭義恭廣志謂岳鄂等州，崖間海藤花蕊敗落石上，土人收之，曰沙黃。就樹採摘，曰蠟黃。今訛為銅苗，為蛇矢，謬甚！」又周達觀直獵記云：「黃乃樹脂，番人以刀斫樹枝，滴下次年收之者。」其說雖與郭異，然亦皆言草木花與汁也，從無蟒蛇矢之說。但氣味酸，有毒，蛀牙齒，貼之即落。舐之舌麻。故曰「莫入口」耳。當揀一種如筆管者，曰筆管黃最妙。同上○原註云：「舊人畫樹，率以藤黃水入墨畫枝

幹，便覽蒼潤．一

靛花　福建者爲上．近日棠邑產者亦佳．以澱藍不在土坑，未受土氣，且少石灰，故色迥異他產．看靛花法，須揀其質極輕，而青翠中有紅頭泛出者．將細絹篩濾去草屑，茶匙少少滴水，入乳鉢中，用椎細乳．乾則再加水，潤則又爲擂．凡靛花四兩，乳之必須人力一日，始浮出光彩．再加清膠水洗淨杵鉢，盡傾入巨盞內澄之．將上面細者撇起，盞底色麤而黑者，當盡棄去．將撇起者，置烈日中一日曬乾乃妙．若次日則膠宿矣．凡製他色，四時皆可．獨靛花必俟三伏．而畫中亦惟此色用處最多，顏色最妙也．上同

草綠　凡靛花六分，和藤黃四分，即爲老綠．靛花三分，和藤黃七分，即爲嫩綠．上同

赭石　先將赭石，揀其質堅而色麗者爲妙，有一種硬如鐵與爛如泥者，皆不入選．以小沙盆水研細如泥，投以極清膠水，寬寬飛之，亦取上層，底下所澄麤而色慘者棄之．上同

赭黃色　藤黃中加以赭石，用染秋深樹木葉色，蒼黃自與春初之嫩葉濟黃有別．如着秋景中山腰之平坡，草間之細路，亦當用此色．上同

老紅色。着樹葉中丹楓鮮明，爲柏冷豔，則當純用硃砂。如柹栗諸夾葉，須用一種老紅色，當於銀朱中加赭石着之。上同

蒼綠色。初霜木葉，綠欲變黃，有一種蒼老黯澹之色，當於草綠中加赭石用之。秋初之石坡土徑，亦用此色。上同

和墨。樹木之陰陽，山石之凹凸處，於諸色中陰處凹處，俱宜加墨，則層次分明，有遠近向背矣。若欲樹石蒼潤，諸色中盡可加以墨汁，自有一層陰森之氣，浮於丘壑間。但硃色只宜澹着，不宜和墨。同上〇原跋云：「余將諸件重滯之色，紛雜於前，而以赭石靛花清淨之品，獨殿於後者，以見赭石靛花二種，乃山水家日用尋常，有賓主之誼焉。丹砂石綠有如峩冠博帶，揖讓雍容，安得不居前席。有師行之法焉。凡出師以虎賁前攻，羽扇幕後，則丹砂石綠皆吾虎賁也。又有德充之符焉。滓穢日以去，清虛日以來，則赭石靛花又居清虛之府，埶也，而進乎道矣！」

凡顏色碟子，先以米泔水溫溫煮出，再以生薑汁及醬塗底下，入火煨頓，永保不裂。上同

*設色即用筆墨用意，所以補筆墨之不足，顯筆墨之妙處。今人不解此意，色自爲色，筆墨自爲筆墨，不合山水之勢，不入絹素之骨，惟見紅綠火氣，可憎可厭而已。惟不重取色，專主取氣，於陰陽向背處，逐漸醒出，則色由氣發，不浮不滯，自然成文，非可以操心從事也。至於陰陽顯晦，朝光暮靄，巒容樹

色，更須於平時留心澹妝濃抹，觸處相宜，是在心得，非成法之可定矣。清王原祁 雨窗漫筆

*色所以補筆墨之不足也。不可離筆墨而言設色，故下三則力主此意。

*畫中設色之法，與用墨無異，全論火候，不在取色而在取氣，故墨中有色，色中有墨。古人眼光直透紙背，大約在此。今人但取傳彩悅目，不問節腠，不入竅要，宜其浮而不實也。上同

*參看一百七十頁沈宗騫「天下之物」一條。

今人多喜談設色，然古人五墨法，如風行水而自然成文，荒率蒼莽之致，非可學而至。上同

麓臺夫子嘗論設色畫云：「色不礙墨，墨不礙色；又須色中有墨，墨中有色。」余起而對曰：「作水墨畫，墨不礙墨；作沒骨法，色不礙色；自然色中有色，墨中有墨。」夫子曰：「如是！如是！」清王昱 東莊論畫

青綠法，與淺色有別，而意實同。要秀潤而兼逸氣，蓋淡妝濃抹間，全在心得渾化，無定法可拘。若火氣炫目，則入惡道矣。上同

山有四時之色，風雨晦明，變更不一，非着色無以像其貌。所謂春山豔冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如洗，冬山慘淡而如睡。此四時之氣象也。水墨雖妙，只寫得山水精神本質，難於辨別

四時。山色隨時變現。是露，著色正爲此也。故畫春山，設色須用青綠，畫出雨餘芳草，花落江堤，或漁艇往來，水涯山畔，使觀者欣欣然。畫夏山，亦用青綠，或用合綠赭石，畫出綠樹濃陰，芰荷馥郁，或作雨霽山翠，嵐氣欲滴，使觀者翛翛然。畫秋山，用赭石或青黛合墨，畫出楓葉新紅，寒潭初碧，或作蕭寺凌雲，漢，古道無行人景象，使觀者肅肅然。畫冬山，用赭石或青黛合墨，畫出寒水合澗，飛雪凝欄，或畫枯木寒林，千山積雪，使觀者凜凜然。四時之景，能用此意寫出，四時山色，儼在楮墨之上，英英浮動矣。著色之法貴乎淡，非爲數彩眩目，亦取氣也。青綠之色本厚，若過用之，則掩墨光以損筆致。以至赭石合綠，種種水色亦不宜濃，濃則呆板反損精神。用色與用墨同，要自淡漸濃，一色之中，更變一色，方得用色之妙。以色助墨光，以墨顯色彩，要之墨中有色，色中有墨，能參墨色之微，則山水之裝飾，無不備矣。清唐岱繪事發微

夏山欲雨，要帶水筆，暈開山石，加潑螺青於礬頭，更覺秀潤。以螺青入墨或藤黃入墨畫石，則浮潤可愛。冬景借地爲雪，以薄粉暈山頭，濃粉點苔。清張庚國朝畫徵錄

*畫繪事也。古來無不著色，且多青綠金粉。自王洽潑墨後，北苑繼之，方尚水墨。然樹身屋宇，猶以

淡色渲暈．迨元人倪雲林吳仲圭方方壺徐幼文等，專以墨見長，殊不知雲林亦有設青綠者，畫圖遺興，寧有定見？古人云：「墨暈既足，設色亦可．」誠解人語也！同上

*設色起源雖古，略盛於唐宋，然青綠金粉，亦北宗畫人始爲之，且右丞以及荆關董巨李成范寬均以水墨渲染與之抗衡，不能謂多青綠金粉也．迨元而後，南宗據有畫壇全土．張氏清人，似有語病．

設色宜輕而不宜重，重則沁滯而不靈，膠粘而不澤．深色須加多遍，詳於染法．五采彰施，必有主色．以一色爲主，而他色附之．青紫不宜並列，黃白未可肩隨．大紅大青，偶然一二；深綠淺綠，正反異形．花可復加葉無重筆．焦葉用赭，嫩葉加脂．花色重則葉不宜輕；落墨深則着色尚淡．清鄒一桂小山畫譜

石青有數種，但皮粗而成塊者，皆可入畫．其細不必如硃砂，而漂製之法則同，故不多贅，但研至將細時，必以滚湯泡過攪勻，候一時，盡傾去面上所浮出者，然後再研，若不去，則畫上久必有如油透者．每見舊畫上用青綠處，若油透筆痕外者，皆緣如此．清沈宗騫芥舟學畫編

石綠以少沙而色深翠者爲佳．係是青綠山水要色，研漂之法與石青同，而加細焉．其底之最粗者，以嵌夾葉．與墨疎苔及着人物衣服．凡山石青多者，用石綠嵌苔，綠多者，用石青入石綠嵌苔．若筆

意疏宕，則設色亦宜輕，合用青綠，以籠山石，純用淡石綠，以鋪草地坡面，而苔可不必嵌．上同

硃砂不論塊子大小，但要研得極細，分而用之．向有說硃砂四兩，須人工一日．愚則以為必須兩日．不過研愈多，則黃膘亦多耳．研時須用重膠水，工足後用滾湯入大盞攪勻，安半日許，傾出黃膘水灰，火上烘乾．作人物肉色及調合衣服諸樣黃色，以其鮮明愈於赭石多多也．出黃膘後，再入清膠水細細攪勻，安一飯許，傾出復候出餘黃膘水，可作工緻小人物衣服，及山水中點用紅葉之類．以其最細也．同上

古者用蛤粉，今製法不傳．不如竟用鉛粉．但有鉛氣未淨者，變成黑色，最大害事．先將鉛粉入膠水研細，攪成漿水．候片時傾出面上粉水，少頃復以面上清水，還入粉再攪，如前傾出．凡數次，則輕而細者皆出，而重滯之渣滓則去之．將粉並水上冒以紙，置大飯鍋上蒸數次，出黃色者佳，蒸至黃色盡乃可用．出青色者，是鉛氣最重，不可用．即用亦必俟有黃色出，再候黃色盡乃可用．蒸訖必滿貯清水，冒紙於上，安於靜處．將乾則加水，愈久愈妙．同上

花青即靛青，蓋取其浮於面上之彩，謂之花．凡色皆有質，此獨無之，故不能自存．取者以石灰為

其所附而成顆，是卽所謂螺子黛也，其色青翠靈活，畫家之要色也。先搗碎如沙，用滾湯泡過。先泡出黃黑水，後泡出青黑水，所出者皆其翳，雖泡數次，而其本色仍牢附於灰。入乳鉢細研，後傾膠水攪勻於大盞。候一時許，傾其浮出之色於別盞。以其底之所矴者，不必加膠，仍如前細研，復以前浮出之色傾入。候一時許傾於別盞，照此法凡數次，至其底色稍淡乃止。蓋花青卽是附灰而成者，則所出之色愈後愈佳。且一二次不能盡出，故必數次取也。又其色離灰而附於膠，則灰之極細，而不卽矴者，尙留於色，如何得盡？且亦不必太盡。本色既全無質，若灰太盡，則又嫌於膠重矣。須合將傾出之水，總候半日許，傾入磁盆。復去其所矴者，將磁盆安於護灰炭火上，頓將乾，以物細細攪勻，若聽其自乾而不細攪，則上半多膠，下半多灰，必攪於將乾之時，則不盡之灰，與膠之黏性相和矣。同上

天下之物，不外形色而已。既以筆取形，自當以墨取色。故畫之色，非丹鉛青絳之謂；乃在濃淡明晦之間，能得其道，則情態於此見，遠近於此分，精神於此發越，景物於此鮮妍。所謂氣韻生動，實賴用墨得法，使光彩奕然也。今試以一局作二幀，一幀用墨，一幀用重青綠色。其青綠重處，卽是用墨濃處，是色。且仿墨而爲之墨非卽畫之色乎？乃知純墨者，墨隨筆上，是筆爲主，而墨佐之；傅色者，色居墨後，

是筆爲師，而色從之．以二幀並置，遠而望之，要色之分兩，與墨之分兩若相等者，而後色即是墨，墨即是色也．第純墨者，不可使墨浮於筆，若墨浮一分，便是一分黑氣，不是墨矣．傅色者，不可使筆混作墨暈，若筆作墨暈，便是混淩色位，不是筆矣．苟能參透墨色一貫之理，則着手便成光彩，縑素有敗壞之時，而滋潤融浹之態，雖千載而如新也．上同

凡畫由尺幅以至尋丈巨幛，皆有分量．尺幅氣色，其分量抵丈許者三之一，三四尺者半之．大幅氣色過淡，則遠望無勢，而弊於瑣碎．小幅氣色過重，則晦澁有餘，而清晰不足．又當分作十分看，用重青綠，三四分是墨，六七分是色．淡青綠者，六七分是墨，二三分是色．若淺絳山水，則全以墨爲主，而其色則無重輕之足關矣．但用青綠者，雖極重，能勿沒其墨骨爲得．設色時，須時時遠望，層層加上，務使重處不嫌濃黑，淡處須要微茫，草木叢雜之致，與烟雲縹緲之觀，相與映發，能令觀者色舞矣．且當知四時朝暮明晦之各不同，須以意體會，務極其致．又畫上之色，原無定相，於分別處，則在前者宜重，而在後者輕以讓之，斯遠近以明．於囫圇處，則在頂者宜重，而在下者輕以殺之，斯高下以顯．山石崚嶒，蒼翠中自存脈胳；樹林蒙密蓊鬱處，不令模糊．兩相接處，故作分明；欲獨顯時，須教迴別．設色竟懸

於高處望之，其輕重明暗間，無一毫遺憾，乃稱合作。上同

墨曰潑墨，山色曰潑翠，草色曰潑綠，潑之為用，最足發畫中氣韻。今以一樹一石，作人物小景，甚覺平平，能以一二處潑色，酌而用之，使頓有氣象。趙承旨鵲華秋色眞跡，正潑色法也。上同

作畫所用之色，皆取經久不退者，而不退之色，惟金石為尤，故古人不單用草木之色也。但金石是板色，草木是活色，用金石者，必以草木點活之。則草木得以附金石而久，金石得以藉草木而活。而製合之道，又在細心體會，須物物識其性情而調用之。上同

凡用藤黃，必視設色之輕重，以為多寡，且以寧少為貴。上同

*畫家極重筆墨，而渲染亦未可忽。公之染法，極變化莫測。等一樹石，而形色氣韻迥殊；等一雲水，而淺深態度各異。如人之面目聲音，無一不同，無一相同，斯之謂人。公之染法如是，斯謂之畫。設色不難於鮮艷，而難於深厚，所尤不易得者，惟舊氣耳。公染法多得力於吳仲圭，無論鮮艷深厚，俱有舊氣。設色亦有工緻寫意之分，寫意可以意到筆不到，花青赭石紅黃青綠俱不礙，稍艷隨意點染，但得神味機趣足矣。工緻則淺深濃淡，毫髮不苟，斯為合作。清高秉指頭畫說

「不難於鮮豔」數句，的能道出此中三昧。凡畫歷時久而暗淡，則境味特厚，求之新作，是以尤不易得也。各色均加少許淡墨，即此意思。

設色亦有「工緻」「寫意」之分。余謂「寫意」者，淺絳法也。「工緻」者，金碧山水也。寧不知設色，切莫亂作「工緻」。

公染山水，配合諸色，往往令人難辨，故迥異乎人。同上

臙脂宜淡，公重用之彌雋；赭不宜赤，公累用之彌雅。至以青綠，加於重墨之上彌雋永，硃粉施於金箋彌幽秀，而以濃墨筆畫密竹，不分輕重，彌見蕭疎。此尤前古所未敢者也！同上

指頭蘸色暈墨作沒骨花鳥，幽艷古雅，已稱獨絕。復寫人物，用赭石塗面，不事鈎勒，而生氣偪人，尤奪造化。同上

擂花青法：先將靛花篩過，取去石灰及草，待淨入膠水少許，用朽木槌擂細，如千擂不轉，再入膠水少許再擂。如此數遍，看無渣滓，再傾清水，不可多又不宜少，再擂。候水澄清，去水以花傾入淨器內晒乾。如無日色，將微火烘乾聽用。清費漢源山水畫式

設色之妙，莫妙於渾化；醜莫醜於濃濁。生紙著青綠，古來有此法。勝國以生紙落筆，礬過再著色。

溫潤奇雅，眞奪化工之妙巧。其淺淡者，用淡墨水染凹處，分別高低。候乾，始用淡赭石塗山頂，不皴點處，染下以無形跡爲化。次用草綠少許和勻，以墨從下染上，亦以無有形跡，謂之渾化。坡坂用赭石從脚底染上，次用墨綠從上染下。小石多用純青塗之，間以純赭石塗之。樹葉用草綠加墨少許塗之，要清出路徑。斷岸磯頭，淡赭石加黃丹少許塗之，乾用濃赭石加墨少許染之，方見精彩。點苔用草綠數點，重於醮墨之上。又有用大綠重數點於醮墨點上亦可。其大淡色，亦先墨水染過，乾用赭石塗山頭。又有用砂磦塗者，染法同前，再用石綠磦塗染，乾定再用草綠如點法點之。坡坂如前染法，小石多用大青磦塗，間以硃磦塗；間以砂磦塗。枝葉亦用石綠磦塗，過乾用草綠點出，幹用赭石加墨勻出。地用石綠塗，清出蹊徑。磯頭岸崖同前。雲泉烟霧，乃借紙絹素色爲白，以淡草綠漬染，分別淺深。天用至淡靛青塗。遠山微濃靛染，次近遠者，又用墨綠，又近遠者，用赭石加墨染。雨景夜景，不宜染青天，幷遠青山，宜用淡墨水染之。屋舍上，先用淡墨水於屋上脊處染上。又有淡簷邊染上者。茅屋用藤黃加赭石少許塗之，瓦屋用墨水加靛青少許染之。寺觀牆壁，用淡砂磦染。村舍牆亦用淡墨水染過，再以赭石加墨停勻爲本色塗之。乾再用石勾，不勾亦可。石橋用靛青加墨少許塗之。板橋木色。船亦木色。船篷

墨綠色。幔帳宜用青黃二色。人物面身手足用赭石加藤黃少許塗染。冠用□綠碟二色。巾用青墨二色。衣宜青白紅黃紫五色。不可用綠。童子從人衣，不可用紅紫二色。宜墨綠淡青大青色。凡衣紋淺色用淡墨水染凹處，如紅用濃砂或胭脂染。青色用濃靛青染，餘皆倣此。几案宜淡黃色木色。書套宜青色。卷皮宜青紫黃綠皆可。琴囊宜紫色，用粉用綠。古銅者用墨綠赭爲之。茶竈瓦色，或赭墨色。酒鐏銅色。或磁者白色淡碌碟色。而種種器具當隨類傅色；以肖爲主。臨設之際，水必要新膠，必要清筆，必要細；染必要赭礬紙絹易設，生紙難設。礬赭染筆宜乾，水多反滲。生紙染筆宜濕，若色滲出邊道，即用水筆擢之，自然縮進，而設色之秘，盡在斯矣。同上

*落筆再礬，妙矣巧矣。然吾人不可學。

點苔二句，此北宋金碧山水所用。

畫有欲作墨本，而竟至刷色，而至刷重色。蓋其間勢有所不得不然耳！沈灝嘗語人曰：「操筆時不可作水墨刷色想」，正可爲知者道也。清方薰山靜居論畫

青綠山水，異乎雜色畫法。其落墨時，務須氣骨爽朗，施之青綠，方能山容嵐氣，鬱然成活潑之地。

宋人青綠多重色，元明人皆用標青頭綠，此唐法也。同上

設色妙者無定法，合色妙者無定方；明慧人多能變通之。凡設色須悟得活用；活用之妙，非心手熟習，不能活用，則神采生動，不必合色之工，而自然妍麗。同上

*設色不以深淺爲難，難於彩色相和，和則神氣生動，否則形跡宛然，畫無生氣。同上

*蘭士此論，雖空玄而實緊要，蓋畫人作畫一幅，筆墨間，必有所寄興，或寫「秋山無盡」，或寫「雨過天青」，若彩色不和，則山秋而樹春，雨過天猶黑，此即西畫上所謂不調和不調和，又即西畫上所謂沒有調子。

青綠設色，只可兩次，多則色滯，勿爲前人所誤。清錢杜松壺畫憶

*凡山石用青綠渲染，層次多，則輪廓與石理不能刻露，近於晦滯矣。所以古人有鈎金法，正爲此也。鈎金創於小李將軍，繼之者燕文貴趙伯駒劉松年諸人，以及明之唐子畏仇十洲，往往爲之，然終非山水上品，至趙令穰張伯雨陳惟允，後之沈啓南文衡山，皆以淡見長，其靈活處似覺轉勝前人，惟吳興趙氏家法，青綠盡其妙，蓋天姿既勝，兼有士氣，固非尋常學力所能到也。同上

*山水鈎金之法，明唐志契謂無氣韵，此則謂可刻露輪廓石理，但仍以非山水上品，誠哉斯言。惟於趙吳興推崇備至，似與

衆論不同.

每幅下筆，先定意見.應設色與否，及青綠濟赭，不可移易也.上同

用赭色及汁綠，總宜和墨一二分，方免炫爛之氣.赭石染石山，其石理皴擦處，或用汁綠淡淡加染一層，此大凝法也.上同

設大青綠落墨時，皴法須簡，留青綠地位，若淡赭，則繁簡皆宜.上同

唐子畏每以汁綠和墨染山石，亦秀潤可愛.上同

赭色，廣山破龍澗中第一.青綠兩色以滇中永昌爲最.上同

*青綠山水之遠山宜淡墨，赭石之遠山宜青，亦有純墨山水而用青赭兩種遠山者，江貫道時有之.上同

*純墨山水，用青赭兩種遠山，昔屢用之，蓋古雅朴靜，較用墨爲勝.或病無據，余卽以此則答之.

*王石泉論著色法云：「有正必有輔.用丹砂宜帶胭脂.用石綠宜帶汁綠.用赭石宜帶藤黃.用墨水宜帶花青.如衣之有表裏，食之有鹽梅，藥之有君臣佐使.單用則淺薄，兼用則厚潤.至其濃淡得宜，

天機活潑，又其筆之妙，工夫之熟，非可以言傳也。」 清 迮朗 三萬六千頃湖中畫船錄

*用墨水宜帶花青，甚不易學到，余屢試屢敗。

畫以墨爲主，以色爲輔，色之不可奪墨，猶賓之不可溷主也。故善畫者，青綠斑爛，而愈見墨采之勝發。 清 盛大士 谿山臥遊錄

各種顏色，惟青綠金碧畫中，須用石青硃砂，泥□□□。至水墨設色畫，則以花青赭石藤黃爲主。而輔之以胭脂石綠，此外皆不必用矣。花青，須擇靛花之青翠中有紅頭泛出者爲第一，淘汰淨盡，乳鉢椎細，以無聲爲度，加膠入巨盞內澄之，取其輕清上浮者，置烈日中晒乾，不可隔宿，近日吳門有買製成花青，頗可用。然而皮久則色終黯也。赭石亦有製成者，却未必佳。宜取赭石中堅細而色麗者，兩石相摩，臨畫臨用，略加膠水，則色澤鮮潤而靈活。藤黃宜用圓而長者，俗名圈黃。芥子園譜所謂「筆管黃」也。藤黃有毒，不可入口。法製石綠，先要研細，亦以無聲爲度，總之愈細愈妙。臨畫則入膠，畫畢則出膠，出膠不清，綠色即黯矣。胭脂須澄出棉花之細渣滓，以清水絞出濃汁，臨畫時淺深濃澹斟酌用之。以花青和藤黃，即成草綠色。花青重者爲老綠，花青輕者爲嫩綠。藤黃中加以赭石，謂之赭黃，亦

可加以胭脂，以之畫霜林紅葉，最得蕭疎冷艷之致。胭脂中加以花青，卽成紺紫。夾葉雜樹，亦可點綴也。石綠惟山坡及夾葉或點苔用之，却不可多用。雪景可用鉛粉，然不善用之，頓成匠氣。（上同）

*自古畫多設色。然山水家恆用惟赭靛藤黃，赭靛爲君，黃爲使。赭深淺得二，入墨入黃又得二。靛深淺得二，入墨爲深淺，墨青入黃爲深淺綠，又各得二。是色雖三，而君使相因，亦已用之無盡。餘非所需，可無論矣。（清湯貽汾畫筌析覽）

*紅，黃，藍，爲三原色，此以赭，靛，藤黃，爲君使，而謂用之無盡，其言與近代講色彩者正同。或疑赭不足以代紅。殊不知此專爲山水而設也，觀下則自明。

設色多法，各視其宜。有設色於陰，而虛其陽者。有陽設色，而陰只用墨者。有陰陽純用赭，而青綠點苔者。有陰陽純用青綠，而以墨漬染者。有陽用赭而陰用墨者。有陽用青而陰用赭墨者。有僅用赭於小石及坡側者。有僅用赭爲鈎皴者。有僅用赭於人面樹身者。有僅用青或僅用綠於苔點樹葉者。有僅用青綠爲漬染者。蓋卽三色，亦有時而偏遺，但取其厚，不取其備。（上同）

設色必於墨本求工，墨本不佳，從而設之，是塗附也；墨本不足，從而設之，是工匠之流也。故設色

必待墨本既成，烟雲蓊鬱，斯愈設愈妙，出卽若舊畫，乃爲有士大夫氣。若有一團新色浮於紙，墨非俗卽熟。觀王圓照青綠有古意，麓臺如古鼎尊彝，皆設色之至善者。耕烟亦不免於俗熟矣。（清華翼綸畫說）

畫訓云：「墨韻既足，設色可不設色亦可。」此專爲塗澤者說法，以詞害意，則丹碧爲賸物矣。墨韻亦有借色而顯者，知此斯爲善體畫訓。（清戴熙習苦齋畫絮）

耕煙翁云：「凡設青綠，體要嚴重，氣要輕清，得力全在渲暈。」學者當細心參之。（清秦祖永繪事津梁）

青綠設色，貴有逸氣，方不板滯。石谷青綠色色到家，頗盡其妙，眞從靜悟得來，可以師法，惟逸韻不足，終不免爲識者所譏耳。（同上）

*淡設色亦要用筆法，與皴染一般，方能顯筆墨之妙處。如隨意塗染，漫無法紀，必至紅綠火氣，可憎可厭。麓臺云：「墨不礙色，色不礙墨；乃能色中有墨，墨中有色。」眞極設色之妙者也。學者當時時參之。（同上）

*淡設色要用筆法，眞知麓台者也。

第十　臨摹論

*至於傳移橫寫，乃畫家末事，唐張彥遠歷代名畫記

*此對於六法而言耳.

人之學畫，無異學書.今取鍾王虞柳，久必入其彷彿.至於大人達士不局於一家，必兼收並覽，廣議博考，以使我自成一家，然後爲得.今齊魯之士，惟摹營丘；關陝之士，惟摹范寬.一己之學，猶爲蹈襲.况齊魯關陝，幅員數千里，州州縣縣，人人作之哉？專門之學，自古爲病，正謂出於一律，而不肯聽者，不可罪不聽之人，迨由陳迹.人之耳目喜新厭故，天下之同情也.故予以爲大人達士不局於一家者，此也.宋郭熙林泉高致集

*夫欲傳古人之糟粕，達前賢之閫奧，未有不學而自能也.信斯言也，凡學者宜先執一家之體法；學之成就，方可變易爲己格則可矣.噫！源深者流長，表端者影正.則學造乎妙藝，盡乎精粹，蓋有本者，亦若是而已.宋韓拙山水純全集

郭熙曰：「古之大人達士，不局於一家．」（見上條）此則謂「先執一家之體法．」蓋郭氏乃結果論此基本論也．但博取專攻爭點極多，統見後文．

臨者：謂以原本置案上，於傍設絹素，象其筆而作之，繆工決不能摹．此則以絹素加畫上摹之．墨稍濃則透元本頓失精神！若以名畫借摹臨，是自棄也．就人借而不從，尤非明鑒者也．米元章就人借名畫，輒摹本以還，而取其元本，人莫能辨，此人定非賞鑒之精．宋趙希鵠洞天清祿

臨摹固不同也．元章借眞還摹，不知所據，意即便宜三也．但有傷高雅，非所當爲．且其畫史曰：「大抵人物牛馬，一模便似，山水摹皆不成．山水心匠自得處高也．」觀此，益證趙說之非是．

古人畫稿謂之粉本，前輩多寶蓄之．蓋其草草不經意處，有自然之妙．宣和紹興所藏之粉本，多有神妙者．元湯垕畫論

葉德輝曰：「近燉煌縣中千佛洞石室，有畫象范紙，以厚紙爲之．上有佛像，不作鉤廓，而用細針密刺孔穴代之．作畫時，以此紙加於畫上，而塗以粉，則粉透過針孔，下層便有細點．更就粉點部位，縱筆作線，則成佛像．羅叔蘊振玉石室秘錄所記

如此：然古人畫山水亦多有粉本，不僅畫佛」

參看一百九十六頁方薰「昔人名畫」一條。

古*人畫稿，謂之粉本。謂以粉作地，布置妥帖，而後揮灑出之，使物無遁形，筆無誤落，前輩多寶蓄之。後即宗此法摹搨前人筆跡，以成粉本。宣和紹興間所藏粉本，多有神妙者。爲臨摹數十過，往往克紹古人遺意。今學者不求工於運思構局，繪水繪聲之妙，往往自謂能作畫，而粉本之臨摹者絕鮮，是所謂畏難而苟安也。以是求名，烏乎可哉？ 明王紱書畫傳習錄

*此引伸湯氏之說。

間有一二能手，形摹王趙董倪諸家，亦時工似。然多雷同而少變化，其丘壑布置，千幅如此。由遊涉未遠，足不登奇山水，臨摹又少，目不見舊稿本，故如此耳。 明李式玉赤牘

臨模古畫着色最難，極力模擬，或有相似，惟紅不可及，然無出宋人。宋人摹寫唐朝五代之畫，如出一手。秘府多寶藏之。今人臨畫惟求影響，多用己意，隨手苟簡，雖極精工，先乏天趣，妙者亦板。國朝戴文進臨摹宋人名畫，得其三昧，種種逼眞。效黃子久王叔明畫，較勝二家。沈石田有二種，本色不甚

稱，摹倣諸舊，筆意奪眞．獨於倪元鎭不似，蓋老筆過之也．評者云：「子昂近宋而人物爲勝；沈啓南近元而山水爲尤．」今如吳中莫樂泉臨畫，亦稱當代一絕．明屠隆畫箋

古人畫藁，謂之粉本．草草不經意處，迺其天機偶發，生意勃然，落筆趣成，自有神妙，有則宜寶藏之．同上

*雲林畫法，大都樹木似營丘，寒林山石宗關仝，皴似北苑，而各有變局．學古人不能變，便是籬堵間物，去之轉遠，乃由絕似耳．明董其昌畫旨

*大概初學臨摹以似爲歸，不可苟簡（見上文屠隆說）成熟後，則在有變，有變則有我，絕似則入古人牢獄矣．參看九頁道濟「或有謂余曰：……」一條及一百九十頁蔣和「作僞者……」一條．

*嘗謂：「右軍父子之書，至齊梁而風流頓盡．自唐初虞褚輩一變其法，乃不合而合，右軍父子殆如復生．」此言大不易會，蓋臨摹最易，神會難傳故也．巨然學北苑，元章學北苑，黃子久學北苑，倪迂學北苑，一北苑耳！而各各不相似，他人爲之，與臨本同，若之何能傳世也！同上

*李流芳曰：「學古人者，固非求其似之謂也．子久仲圭學董巨，元鎭學荊關，彥敬學二米，然亦成其爲元鎭子久仲圭彥敬

而已，何必如今之臨摹古人者哉？」

參看一百八十八頁唐岱「凡臨舊畫……」條。

學書與學畫不同。學書有古帖，易於臨仿，卽不必宋唐石刻，隨世所傳，形模差似。趙集賢云：「昔人得古帖數行，專心學之，遂以名世。或有妙指靈心，不在此論矣。」畫家不然，要須醞釀古法，落筆之頃，各有師承，略涉杜譔，卽成下劣，不入具品，況於能妙？乃斷素殘幀，珍等連城，殊不易致。元時顧阿瑛，曹雲西，倪元鎭，皆江以南收藏之家，物聚所好，故黃子久，王叔明，陳仲美，馬文璧輩，盤礴風流，爲一時之盛。近代沈石田，去勝國百年，名蹟猶富，覩其所作卷軸，一樹一石，尺寸前規。吳中自陸叔平後，畫道衰落，亦爲好事家多收贋本，謬種流傳，妄謂自開門戶，不知趙文敏所云：「時流易趨，古意難復！」速朽之技，何足盤旋？明董其昌題唐宋元寶繪册

學書者，不學晉轍，終成下品。惟畫亦然。宋元諸名家，如荊關董范，下逮子久，叔明，巨然，子昂，矩法森然，畫家之宗工巨匠。此皆胸中有書，故能自具丘壑。今吳人目不識一字，不見一古人眞跡，而輒師心自創，惟塗抹一山一水一草一木，卽懸之市中，以易斗米，畫那得佳耶？間有取法名公者，惟知有

一衡山，少少髣髴摹擬僅得其形似皮膚，而曾不得其神理，曰吾學衡山耳！殊不知衡山皆取法宋元諸公，務得其神髓，故能獨擅一代，可垂不朽。然則吳人何不追溯衡山之祖師而法之乎？既不能上追古人，下亦不失爲衡山矣。此意惟雲間諸公知之。故文度玄宰元慶諸名士，能力追古人，各自成家，而吳人見而詫之曰：「此松江派耳！」嗟乎！松江何派？惟吳人乃有派耳。明范允臨輸寥館集

米元章謂：書可臨可摹，畫可臨不可摹。蓋臨得勢，摹得形。畫但得形，則淪於匠事，其道盡失矣！明李日華紫桃軒雜綴

今人不明乎此，動則曰某家皴點，可以立脚，非似某家山水，不能傳久；某家淸澹，可以立品，非似某家工巧，祇足娛人。是我爲某家役，非某家爲我用也。縱逼似某家，亦食某家殘羹矣，於我何有哉？明釋道濟畫語錄

古人雖善一家，不知臨摹皆備。不然，何有法度淵源？豈似今之學者，作枯骨死灰相乎？知此即爲書畫中龍矣。明釋道濟大滌子題畫詩跋

*臨摹古人，不在對臨，而在神會，目意所給，一塵不入，不似而似，而似不似，不容思議。明沈顥畫麈

*日人浦上春琴續論畫詩曰：「臨摹古畫者，神似是要領，何必筆筆擬，孜孜逐空影，但善賢摹者，能到古人境，一邱一壑間，筆氣見鎮靜，不必雖工肖，畢竟隔畦町。」

孫虔襲右軍書，而孫虔截然；李何學工部詩，而李何各別。雖然，彼觀劍而悟，走蹇而成，其爲師也，非上上根不能。同上

董源以江南眞山水爲稿本，黃公望隱虞山即寫虞山，皴色俱肖，且日囊筆硯，遇雲姿樹態，臨勒不捨。郭河陽至取眞雲驚湧作山勢，尤稱巧賊。應知古人稿本在大塊內，吾心中慧眼人自能覷著，又不可撥寘程派，作漭蕩生涯也。同上

作畫須優入古人法度中，縱橫恣肆，方能脫落時徑，洗發新趣也。清惲壽平甌香館畫跋

*臨畫不如看畫，遇古人眞本，向上研求，視其定意若何，結構若何，出入若何，偏正若何，安放若何，用筆若何，積墨若何，必於我有出一頭地處，久之自與脗合矣。清王原祁雨窗漫筆

*王椒畦曰：「摹[illegible]之法，此論最確。」

參看一百九十二頁沈宗騫「凡事物之能垂久……」一條。

古人南宗北宗各分眷屬。然一家眷屬內，有各用龍脈處，有各用開合起伏處，其氣得力關頭也。不可不細心揣摩。（同上）

*凡臨舊畫，須細閱古人名蹟。先看山之氣勢，次究格法，以用意古雅，筆精墨妙者爲尙也。而臨舊之法，雖摹古人之丘壑梗概，亦必追求其神韻之精粹，不可只求形似。誠從古畫中，多臨多記，飮食寢處與之爲一，自然神韻渾化，使蹊徑幽深，林木蓊鬱，古人之畫，皆成我之畫。有恨我不見古人，恨古人不見我之歎矣。故臨古總要體裁中度，用古人之規矩格法，不用古人之丘壑蹊徑，訣曰：「落筆要舊，景界要新，」何患不脫古人窠臼也？（清唐岱繪事發微）

*參看一百九十三頁沈宗騫「學畫者……」一條。

陳衡恪曰：「古人固須取法，亦須擇善而從。其有不近情理之處，儘可改變。蓋其偶爾疏忽者，不必盲從，亦不必以此而抹殺一切也。神而明之，存乎其人。」

*法固要取於古人，然所貴者，不可不求諸活潑之地，若死守舊本，終無出路。（清張庚浦山論畫）

*參看一百九十四頁沈宗騫「初學作畫……」一條，及一百九十五頁「筆墨之事……」一條。

石谷畫有根柢，其善仿諸家，筆下實有所見，非漫然也。至筆姿之嫵媚，蓋其天性，不可以強學者不察，徒恃其稿本，轉輾傳撫，元氣既失，秀韻清姿，復不能及，以迄於今，遂流爲匠氣矣。清張庚國朝畫徵錄

*盛大士以石谷不可學，見一百九十八頁「耕烟資性……」一條，又「虞山人……」一條。

秦祖永曰：「石谷六法到家，處處筋節，畫學之能，當代無出其右。然筆法過於刻露，每易傷韻，故石谷畫往往有無韻者，學之稍不留神，每易生病。」

臨摹即六法中之傳模，但須得古人用意處，乃爲不誤，否則，與塾童印本何異。夫聖人之言，賢人述之而固矣。賢人之言，庸人述之而謬矣。一摹再摹，瘦者漸肥，曲者已直，摹至數十遍，全非本來面目。此皆不求生理，於畫法未明之故也。能脫手落稿，杼軸予懷者，方許臨摹，臨摹豈易言哉？清鄒一桂小山畫譜

學畫須先臨摹，樹石勾勒，山石輪廓，俱須得勢，用筆簡老。既然得勢，須得相生之道，必以熟爲主。先將大幀按圖勾摹，熟後便能離古法而自出新意。若勾勒未熟，漫出新裁，必有牽強處。學習須從規矩入，神化亦須規矩出，離規矩便無理無法矣。初時不可立論高遠，以形似爲可薄，取古畫筆墨之蒼勁簡老者學之，須數年之功，可到。從此精進超外，庶幾得之。清蔣和學畫雜論

作僞者逞其心力，仿作古人之蹟，不但不知者易誑，即素識畫理者亦幾莫能辨及識破，但覺滿紙牽強，不待與原蹟對勘而知也．且有斂精勞神於少壯時，及其老也，反不能自作一筆．其人未嘗無心思筆氣，但其仿時不過刻求形樣之似，而不究其所以然，亦不過取眩皮相之目而無志於所得．雖日對名蹟，何所裨益？蓋古人自有其精氣，借筆墨以傳之，故貴古人筆墨者，貴其精氣也．乃徒取其糟粕，而精氣反遺，以是言畫，何異向土偶衣冠求其言笑動作哉？且古人所作，其靈機妙緒，應腕而來．在古人亦不自知其所以者，豈後人所得而摹仿哉？故但泥其迹者，不特失古人靈妙之趣，恐汨其天機，將終身無復能畫之日矣．惟以古人之矩矱運我之性靈，縱未能便到古人地位，猶不失自家靈趣也．

清沈宗騫芥舟學畫編

太古之跡，聲希味淡，不可得而摹擬矣．六朝唐初，其縑素不得傳於世間，有存者亦係傳摹之作．然其高古之致，已是躋攀莫及．而細按其筆，乃不過極規矩之至．宋元遞降，意思猶皆近古，至其規矩之縝密，尤非復後人所能望見．去今既遠，風會日靡，規矩日廢，遂至古意蕩然．原其故，蓋因取資未多，師心實甚，既不肯從古人吃緊處下實際工夫，驟欲自立門面，詭形殊態，自矜自喜，甚至訛以傳訛，轉

相仿傚而庸耳俗目，又從而揚譽之，遂至漸染一方，家弦戶誦．或以古法詰之；彼且曰：「古自成其爲古，我自成其爲我．」嗟乎！安得好學深思，仔肩絕業者，拔起其間，豁彼羣迷，獨抽眞慧，追古人之模範，爲後學之津梁耶？如有知肆力於古之爲益者，必且自初學以迄於純熟；無一日不從事乎古；乃是眞種子也．今有時師於此，求而習之，數年之間，便已稱能，或可齊之．若欲追摹古人，今年學之，未必不似，加以數載之功，或反不能．再加數年，愈歎莫及．更有終身由之，而卒若莫能到者，乃其虛心實力，愈進而愈不足也．而自人觀之，則已負乎其不可及矣．以視追逐於時師，而數載可盡其道者，烏可同日語哉？（同上）

心之所運，日出而不窮；法之所存，一定而不易．是以胸中丘壑，原非我所固有，平時偏摹各家，漸識其承接掩映去來虛實之故．當揮灑時，自有一重一掩，不寬不迫意思，方得大家體段．方合古人丘壑．若故意弄巧；強爲牽扯；雖無礙於畫理，而甚遠於大方．（同上）

吾人生千百名家之後，筆法局法，已爲古人用盡．學者但得多見而能記憶；作畫時或將一家作主，或雜採各家之妙，即是好手．若恃己之聰明，欲於古人法外，另闢一徑，鮮有不入魔道者．切宜忌

之。同上

有一人之筆氣，卽有一人之習氣，習氣不除，筆氣亦壞。然則筆氣亦何足恃哉？故學者必須覓換骨之金丹也。覓法如何？蒐採之功務令廣博，合眼便歷歷見古人成法，又見某家法是某家所生，某家法是某家所變，分之則知其流，合之則知其源，加以淘汰之功，芟其繁蕪，漉其渣滓，而獨於古人精意所存之處，刻意求之，工夫既久，自然筆氣現出，乃得與古人相通，此換骨之法也：如是則筆筆是自家寫出，亦筆筆從古人得來。更能養之純熟，隨興所發，意致不凡，方可云筆氣之妙。同上

*凡事物之能垂久遠者，必不徒尚華美之觀，而要有切實之體。今人作事，動求好看，苟能好看，則人無不愛，而作者亦頗自喜，輾轉相因，其病遂至不可藥。今學者有志於此，務當求古人腳跟處，先將傳蹟；細細玩其筆痕如何結實；墨韻如何醞釀；氣韻如何生動；再看上下如何交卸；層次如何明晰；山樹其氣如何掩映；虛實如何相生；疏密如何相間；濃淡如何相稱；再看其峯巒朝揖之狀，林木爭讓之勢，沙渚映帶之情，村落安頓之處，房屋向背之方，人物幽閒之致，器具陳設之如何妥適，水泉道路橋梁舟車之出沒往來，且自審我爲之。必不能事事停當。若是然後對之臨摹，不必論古人之不能及，要

論我所不及古人，其病在於何處；久而得之，即所謂脚跟處也。其實不過去華存質之道而已矣。清沈宗騫芥舟學畫編

方薰曰：「畫不可皮相，凡看畫以其裝點彷彿某家，即呼眞跡，類多叔敖衣冠，學者模得形似，便已自奇，另紙幾不成畫，此皆平日只是皮相古人所致。」

學畫者必須臨摹舊蹟，猶學文之必揣摩傳作，能於精神意象之間，如我意之所欲出，方爲學之有獲，若但求其形似，何異抄襲前文以爲己文也。其始也專以臨摹一家爲主，其繼也則當偏仿各家，更須識得各家乃是一鼻孔出氣者，而後我之筆氣得與之相通，即我之所以成其爲我者，亦可於此而見。初則依門傍戶，後則自立門戶，如北苑也，巨然宗之，米氏父子宗之，黄王倪吳皆宗之，宗一鼻祖，而毫無蹈襲之處者，正其自立門戶，而自成其所以爲我也。今之摹仿古人者，匡廓皴擦，無不求其極似，而其身分光景較之平日自運之作，竟無能少過者，此其故，當不在於匡廓皴擦之際，而在平日造詣之間也。若但株守一家，而規摹之，久之必生一種習氣，甚或至於不可嚮邇。苟能知其弊之不可長，於是自出精意，自闢性靈，以古人之規矩，開自己之生面，不襲不蹈，而天然入彀，可以揆古人而同

符；即可以傳後世而無媿，而後成其爲我而立門戶矣。自此以後，凡有所作，偶有會於某家，則曰仿之，實即自家面目也。余見名家仿古，往往如此，斯爲大方家數也。若初學時，則必欲求其絕相似，而幾幾可以亂眞者爲貴。蓋古人見法處，用意處，及極用意而若不經意處，都於臨摹時可一一得之於腕下。至純熟後，自然顯出自家本質。如米元章學書，四十以前自己不作一筆，時人謂之集書；四十以後，放而爲之，却自有一段光景。細細按之，張鍾二王，歐虞褚薛，無一不備於筆端。使其專肖一家，豈鍾繇以後，復有鍾繇，羲之之後，復有羲之哉？即或有之，正所謂奴書而已矣。書畫一道，即此可以推矣。同上

初學作畫，固當分別許多門徑法則。某物當用何法，某家當用何筆，少識筆墨道理，便宜消去，一意臨摹古人成作爲要。臨摹時，先取法派平正者，看其用筆大意，取其一段細揣其法，未能即得，百遍千遍，務得其故，而後及其他處。若便求之全局，恐反失逐段筆墨精妙之處。故未得其道，縱一絲不改；彼自氣象萬千，我則牽強滿紙。如得其道，則彼多而我偶少，彼重而我或輕，無妨於大概，無害於道理。而筆墨之間，自然合拍，方是臨摹得益功夫。蓋但欲求似，則所失必在筆墨之間，而規撫太過，又致傷氣，故必得性情流動之處，與夫筆墨融浹之方，得寸得尺，自月異而歲不同矣。同上

筆墨之事，最忌拘攣。丘壑之生發，局勢之變換，筆墨之情態，非古人之成式，無以識其運用之妙。若前人偶如是；我亦必欲如是；則拘於墟矣。至有典瞻而可法者，乃其筆墨間動合法度，堪爲楷模。假令仿者，必筆筆求似，不惟記憶爲難，且亦拘苦實甚。人特患不能盡取古人之法，懸於腕下，苟能取之，無非是我之性靈，即無非是古人之眷屬。今日所作，是一個樣子，明日所作，又是一個樣子，局局不同，而筆筆是古，乃是仿古有我。上同

凡遇古人手迹，不可忽略看過，縱入眼未見佳，宜玩味之。朱子曰：「書讀多遍，其義自見。」讀畫亦然。清方薰山靜居畫論

畫有初視平淡，久視神明者爲上乘。有入眼似佳，轉視轉無意者。吳生觀僧繇畫，訴視之再，乃三宿不去，庸眼應莫辨。上同

始入手須專宗一家；得之心而應之手，然後泛濫諸家，以資我用。不可隨見隨學，至有愛博不專之病，上同

古摹畫亦如摹書，用宜紙法蠟之，備摹寫。唐時摹畫，謂之搨畫；一如宋之閣帖，有官搨本。此蓋或

墨或設色，悉本古畫爲之也。同上

今人每倘畫稿，俗手臨摹，一歸工緻，卒無筆意。往在徐丈蟄夫家，見舊人粉本一束，筆蹤乍斷乍續，洒落如不了之畫，風致可觀。王繹謂宣紹間所藏粉本，多草草不經意，別有自然之妙，信矣！同上

臨摹古人，始乃惟恐不似，既乃惟恐太似，不似則未盡其法，太似則不爲我法。法我相忘，平淡天眞；所謂擯落筌蹄，方窮至理。同上

昔人名畫稾，蓋以爲粉本者，墨稾上加描粉筆，用時撲絹素，依粉痕落墨，故名粉本。今畫家多不用此法，惟朽筆爲之。女紅刺繡上樣，尙用此法，不知是古畫法也。同上

臨仿摹搨之高下，雖曰功夫深淺，存乎天分。心穎手敏，便能挾入古人頭目腦髓；如善射者，必主其的，茫無見解，只於形跡求之，膠柱鼓瑟，未得其妙也。同上

繪事乃賢哲寄興，興到筆隨，風趣時在，故拈毫濡素，樂亦在其中矣。以死法拘形跡求者反是。陳姚最云：「擯落筌蹄，方窮至理」耳！僕謂自家心手相忘時，纔到古人意中。同上

*古畫不易觀，宋元之蹟，亦復寥寥。明紀諸賢，去古未遠，傳模移寫，自得眞詮，學者當熟究之，所謂

雖非老成人，尙有典型也。上同

*元爲繪畫黃金時代，雖遺跡寥寥，而精論特多。明畫稍沾纖弱之習，以其學明，毋寧學淸，此余就近時言也。

錢杜曰：「宋人馬夏輩皆畫中魔道，然丘壑結構亦自精警，不妨采取用之。」

秦祖永曰：「耕烟翁云：『以元人筆墨，運宋人丘壑，澤以唐人氣韻，乃爲大成。』」

*海內操筆家，不少天資穎悟者，惜乎乞靈時彥，經營模擬，至耄不倦，於古人神妙之境，忽焉不問，良可歎也！僕見王蒙畫獨多，觀其先後用意，始在求合於時，既欲力避其習，每變而異之，故鷗波亦不得不斂其出一頭也。上同

*華琳曰：「取法乎上，僅得乎中。」詳見一百九十九頁。

臨古人畫，須先對之詳審細玩，使蹊徑及用筆用墨用意皆存胸中，則自然奔赴腕下，下筆可不必再觀，觀亦不能得其神意之妙矣。淸錢杜松壺畫憶

*前人畫譜無佳者，蓋山水一道，變態萬千，尋常畫史，尙不能傳其情狀，況付之市井梓工乎？上同

*此論初學切不可泥。近代科學日昌，印刷之術日精，法書名畫，均藉以流傳，如珂羅版影印畫譜，雖不能如原跡之淋漓盡

致，然精神筆墨，亦自真確，且價賤易得，裨益畫道，實深且巨

凡學畫者得名家真本，須息心靜氣，再四翫索，然後合豪伸紙，略取大意，興之所到，即彼疏我密，彼密我疏，彼濃我濇，彼濇我濃，皆無不可，不必規規於淺深遠近長短闊狹間也。久而領其旨趣，吸其元神，自然生面頓開。學者見古人名蹟，或過眼即棄，或依樣鈎摹，胥失之矣。（清盛大士谿山臥遊錄）

司農畫法，不善領會則重滯窒塞，亦所不免。蓋無鍊金成液之功，則必有劍拔弩張之象；無包舉渾淪之氣，則必有繁複瑣碎之形。司農出入百家，成此絕詣，今人專學司農，不復討其源流，是以形體具，而神氣耗也。（同上）

耕烟資性超俊，學力深邃，能合南北畫宗爲一手。後人不善學步，僅求之於烘染鈎勒處，而失其天然宕逸之致，遂落甜熟一派。憶余初弄筆，亦臨耕烟入手。虞山吳竹橋儀部蔚光謂余曰：「耕烟派斷不可學，近日流弊更甚，子其戒之！」余初不以爲然，數年來探究畫理，乃知此言不謬。不學耕烟，固無以盡畫中之奧竅，若初學先須放空眼界，導引靈機，不宜專向耕烟尋蹊覓徑，同於東施之效顰。（同上）

*虞山人多學耕烟，而墨井無人問津，蓋耕烟之筆易摹，墨井之神難肖；耕烟易悅時目，墨井難遇

賞音也．司農常評：「墨井之畫太生，耕烟之畫太熟．」又云：「近代作者，惟有墨井一人．」然則學耕烟不成，流爲甜熟，學墨井不成，猶不失爲高品也．同上

秦祖永曰：「吳漁山魄力極大，學者最宜取法．」

取法乎上，僅得乎中．今人日以時人爲法，所以愈趨愈下．常見近時朱靑立仿董，張研樵訪文，猶可言也．而從而和之者，乃竟以朱昂之張研樵爲法，其於所謂董巨元四家，目未常覩，耳未常聞，豈復有畫？清華翼綸畫說

作畫須要師古人，博覽諸家，然後專宗一二家，臨摹觀翫，熟習之久，自能另出手眼，不爲前人蹊徑所拘．古人意在筆先之妙，學者從有筆墨處求法度，從無筆墨處求神理，更從無筆無墨處參法度，從有筆有墨處參神理，庶幾擬議神明，進乎技矣．清秦祖永繪事津梁

麓臺云：「畫不師古，如夜行無燭，便無入路．」故初學必以臨古爲先．同上

又云：「臨畫不如看畫．」最爲篤論．臨畫往往拘局形迹，不能灑脫．看畫凡愜心之處，熟於胸中，自能運於腕下，久之自與古人脗合矣．同上

看畫尤須辨得雅俗，有一種畫，雖工實俗。習氣最不可沾染。

時常臨摹觀翫，必專宗奉常翁。此老筆墨極純正，畫律又極精細。無筆不從癡翁神韻中出。其用筆在著力不著力之間，尤較諸家有異。諸家筆鋒多靠實取神，此老筆鋒皆憑虛取神。獨得六法之秘，爲諸家所莫及，鉤勒皴擦，一點一拂，脫盡縱橫習氣。於蒼潤中更能饒秃嫩之致，尤爲諸家所絕無者。眞畫品中最上乘也。同上

字*與畫同出於筆，故皆曰寫。寫雖同，而功實異也。今人知寫之同，遂謂字必臨摹古哲，而畫亦然。夫字無質，故不得不臨摹，造字之人，物有質，臨摹可已，何必臨摹夫臨摹之人？人知欲學蘭亭，則竟學蘭亭。不消臨松雪之蘭亭。造化生物，蘭亭也。古畫雖佳，松雪之蘭亭也。何獨於畫而甘自舍眞就假耶？

清湯貽汾畫筌析覽

*湯戴二氏，皆不主臨古人作品，所謂「何必臨摹夫臨摹之人」，「吾心自有造化」，此與前說大異。蓋初學作畫，非臨摹曷足資依傍，吾心本有造化，奈何不得求之之道耳。

凡畫譜稱某家畫法者，皆後人擬議之詞。畫者本無心也。但摹繪造化而已，吾心自有造化，靜而

求之，仁者見仁，知者見知可也。泥古未有是處。清戴熙習苦齋畫絮

第十一　款題論

或*曰：「烟籠霧鎖，」或曰：「楚岫雲歸，」或曰：「秋天曉霽，」或曰：「古塚斷碑，」或曰：「洞庭春色，」或曰：「路荒人迷，」如此之類，謂之畫題。。（唐王維山水論）

*古之秘畫珍圖，名隨意立，故畫題尙焉！

*春。春有早春雲景，早春雨景，殘雪早春，雪霽早春，雨霽早春，烟雨早春，寒雲欲雨春，早春晚景，晚日春山，春雲欲雨，早春烟靄，春雲出谷，滿溪春溜，春雨春風作斜風細雨，春山明麗，春雲如白鶴，皆春題也：（宋郭熙林泉高致）

*郭熙曰：「一種畫春夏秋冬，各有始終晚暮之類，品意物色，便當分解，況其間各有題哉？」以下皆畫題，足可玩索。

夏。夏有夏山晴霽，夏山雨霽，夏山風雨，夏山早行，夏山林館，夏雨山行，夏山林木怪石，夏山松石平遠，夏山雨過，濃雲欲雨，驟風急雨，又曰：「飄風急雨，」夏山雨罷雲歸，夏雨溪谷濺瀑，夏山烟曉，夏山烟晚，夏日山居，夏雲多奇峯，皆夏題。也：（同上）

秋。有初秋雨過，平遠秋霽，亦曰：「秋山雨霽」「秋風雨霽」秋雲下隴，秋煙出谷，秋風欲雨，又曰：「西風欲雨」秋風細雨，亦曰「西風驟雨」秋晚煙嵐，秋山晚意，秋山晚照，秋晚平遠，遠水澄清，疎林秋晚，秋景林石，秋景松石，平遠秋景，皆秋題也：上同

冬。有寒雲欲雪，冬陰密雪，冬陰霰雪，翔風飄雪，山澗小雪，四溪遠雪，雪後山家，雪中漁舍，艤舟，沽酒踏雪遠沽，雪溪平遠，又曰：「風雪平遠」絕澗松雪，松軒醉雪，水榭吟風，皆冬題也：上同

曉。有春曉，秋曉，雨曉，雪曉，煙嵐曉色，秋煙曉色，春靄曉色，皆曉題也：上同

晚。有春山晚照，雨過晚照，雪殘晚照，疎林晚照，平川返照，遠水晚照，暮山烟靄，僧歸溪寺，客到晚扉，皆晚題也：上同

*松有雙松，三松，五松，六松，怪木，古木，老木垂岸，怪木垂崖，古木喬松，至一望松，皆祝壽用，青松長松。上同

*郭思曰：「思嘗先子作連山一望松，帶一望不斷之意，於一幅上爲之，一老人以手撫面前大松，作極引望之意，其老人若爲壽星所獻之人云。」

石有怪石，坡石，松石，兼雲松者也，林石，兼之林木，秋江怪石，怪石之在秋江也，江上蓼花，蒹葭之致，可以映帶遠近作一二也。同上

雲有雲橫谷口，雲出岩間，白雲出岫，輕雲下嶺。同上

烟有烟橫谷口，烟出谿上，暮靄平林，輕烟引素，春山烟嵐，秋山烟靄。同上

水有回溪濺瀑，松石濺瀑，雲嶺飛泉，雨中瀑布，雪中瀑布，烟溪瀑布，遠水鳴榔，雲溪釣艇。同上

雜有水村漁舍，憑高觀耨，平沙落雁，溪橋酒家，橋梁樵子，皆雜題也。同上

郭熙畫於角有小「熙」字印。趙大年永年，則有「大年某年筆記」「永年某年筆記」。蕭照以姓名作石鼓文書。崔順之書姓名於葉下。易元吉書於石間。王晉卿家藏則有「寶繪堂」方寸印。米元章有米氏翰墨，米氏審定眞蹟等印，或用團印，中作米芾，字如蛟形。江南李主所藏，則有建業文房之印，內合同印。陳簡齋則有無住道人印記。蘇武功家則有許國後裔，蘇耆國老等印。東坡則用一寸長形印文曰：趙郡蘇軾圖籍。吳傳朋則曰：延州吳說私印。宋趙希鵠洞天淸祿集

*宋復古作瀟湘八景，初未嘗先命名，後人自以洞庭秋月等目之，今畫人先命名，非士夫也。同上

題乃畫後事，以與畫面相輝相感爲最上．設先命名，則畫爲死畫．而下則大癡持論又不同．

或畫山水一幅，先立題目，然後著筆，若無題目，便不成畫．更要記春夏秋冬景色，春則萬物發生，夏則樹木繁冗，秋則萬象肅殺，冬則煙雲黯淡，天色模糊，能畫此者爲上矣．（元黃公望寫山水訣）

笪江上曰：「前人有題後畫，當未畫而意先；今人有畫無題，即強題而意索．」

古人題畫書於引首．宋徽廟御書題跋亦然．故宣和間褙書畫，用黃絹引首也．近世多書於畫首．故趙松雪云：「畫至元朝遭一劫也．」（明唐寅六如居士畫譜）

款題位置，今古不同．古人多於引首（畫面以外）今人多滿紙皆是．反有畫之面積小，而字之面積大，變本加厲極矣．

凡題識以有爲而作者爲勝．（明王紱書畫傳習錄）

郭熙曰：「作畫先命題爲上品，無題便不成畫．」此語近於膠柱，譬古人作詩，或有詩無題，即命題，不可以無題題之．若題在詩先，其嚮不之天而之人乎？徐聲遠云：「晏坐絕詩，詩將自至．」麼之不去，得句成篇．題與無題，於詩何有？良工繪事，有布置而實無布置，無布置而實有布置，象之所有不必意，意之所有不必象．理不離於巽見，事不關乎慧用．此中一著些子，便判人天，何暇命題？或者脫局賞

心，攄詞拈語，罔無不可。明沈灝畫塵

*攷今本林泉高致無此二語，實對黃說耳。

自題非工，不若用古；用古非解，不若無題。題與畫互為注脚，此中小失，奚啻千里？同上

*大凡藝事之於人，苟不鑽研則已，否則實應使作品毫無遺憾！毫無餘蘊！即極不重要處，亦應全精注及。題畫本極常見，而恰到好處者絕鮮。綜觀近代畫人款題，十之七八為撫拾陳言，襲敷空疎，十之二三自出機杼，又意境平淡。故沈氏以自題非工而歸於「不若無題」，誠卓言也。余謂有三條件：（1）多看名作而不抄襲，（2）多讀詩詞古文，（3）練習書法，久之必可絕俗。

古來豪傑，不得志於時，則漁耶，樵耶，隱而不出。然嘗託意於柔管，有韻語，無聲詩，借以送日，故伸毫構景，無非拈出自家面目。今人畫漁樵耕牧，題不達此意，作箇穢夫傖父，傴僂於釣絲，戚施於樵斧，略無坦適自得之致，令識者絕倒。同上

元以前多不用款，款或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局。後來書繪並工，附麗成觀。同上

迂瓚字法遒逸，或詩尾用跋，或跋後系詩，隨意成致，宜宗。同上

衡山翁行款清整，石田晚年題寫灑落，每侵畫位，翻多奇趣。白陽輩效之。上同

一幅中有天然候款處，失之則傷局。上同

*文湖州每爲人寫竹，竟輒屬曰：「無令着語，俟蘇翰林來。」蓋子瞻與文既同臭味，又文墨光燄，足映發故也。然畫既佳，又何須着語？元倪黃諸君片紙出，則鐵崖伯雨輩攢而題之，亦是一時打鬨習氣。惟吳仲圭自署梅花菴主外，不着他人一字。當知鵰摶獅騾，決不藉人扶掖，此老眞能罩千古人也。明李日華紫桃軒又綴

*近人作畫，每倩人題，每又請大人先生題下不三不四詞句，以增身價，此人格卑名重，豈有傑出作品？

毘陵唐氏世藏叔明山居圖，其款識戊申二月爲同圓高士畫於青邱陶氏之嘉樹軒。清吳歷墨井畫跋

元以前多不用款，或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局耳。至倪雲林字法遒逸，或詩尾用跋，或跋後系詩，文衡山行款清整，沈石田筆法灑落，徐文長詩歌奇橫，陳白陽題誌精卓，每侵畫位，翻多奇趣。近日俚鄙習匠，宜學沒字碑爲是。清王概芥子園畫傳

畫上題款，各有定位，非可冒昧，蓋補畫之空處也。如左有高山，右邊空虛，款即在右，左邊亦然，不

可使畫位字行須有法，字體勿苟簡。清孔衍栻石村畫訣

*用圖章寧小勿大，大卽不雅，或書詩章，亦不必用引首。同上

*畫上印章，須名手所刻乃佳，名章二三事足矣。有姓者須白文，餘可朱文。用時擇較小於行款者。不用引首，但可壓角，壓角不可用名章，定用閒章，對角而施。

如此式

*畫有一定落款處，失其所，則有傷畫局。或有題，或無題，行數或長或短，或雙或單，或橫或直，上宜平頭，下不妨參差，所謂齊頭不齊脚也。如有當擡寫處，只宜平擡，或空一格。又款宜行楷，題句字略大，年月等字略小。元人畫有落款於樹石上者，亦恐傷畫局故也。凡畫以單款爲佳，傳之於後，亦加珍重。必欲爲號，須視其人何如。今人恐被攘奪，必求雙款，以不敏謝之可也。清鄒一桂小山畫譜

*橫寫甚少。

公用印章於書畫，必與書畫中意相合。如臨古帖，用「不敢有己見」「非我所能爲者」「顧於所遇」「玩味古人」等章。畫鍾像，用「神來」虎用「滿紙腥風」樹石用「得樹皮石面之眞」魚用「躍如」偶畫痴聾瘖啞及犬豕等物，則用「一時游戲」或「一味胡塗」等類。餘多倣此。市人不知此意，亂用閒章於贋本已屬可笑！甚至以「乾坤一草亭」「一片冰心在玉壺」等章，擅加於眞蹟空處。好事者某，以徑八寸「子孫永保」章印於公畫正中，豈不大可哀也夫？清高秉指頭畫說

*古人有落款於畫幅背面樹石間者，蓋緣畫中有不可多著字蹟之理也。近世忽之。公落款常書二三字於上角，或書於實處，或加年月，書數字於側邊，皆與畫意洽和而不可增損移易。或用一私印，或加一二閒章，亦與畫理大有關合。落單款書名不書姓，或書「且道人」三字。長款間亦書姓。一時游戲之作，或書「古狂」二字。中年以前冊箑手卷中偶書「韋三」兩字，不多見也。號下書指頭畫，指頭生活字樣者，則用名號印，或加一二間章。落單款者，必用指頭畫，指頭生活，指頭蘸墨等章。款與印章，亦弗重複。上同

*款與印章，如款有姓，則用名印。款無姓，則用姓名印。若二印連用，一白一朱，一名一閒，亦須如此。

公畫多不書題．如寫「雞聲茅店月，人跡板橋霜．」僅書唐人句四字，彌覺味長．千百中偶有一二書題者，蓋不得已，應俗子之請爾．（同上）

畫有主客疎密，有明暗虛實，空處卽其虛也，不可妄加字蹟，以礙畫理．指畫與古大家名家畫皆然．倪迂文董畫多有自題數十百言者，皆於作繪時，預存題跋地位也．而畫有以機趣勝，不拘理法者．其花木之枝葉，人物之衣紋，筋骨尺寸，不必定合矩度．如天籟自鳴，非比尋常絲竹之音，若加以高人妙詠法書，則愈多愈妙，此又當別論，可爲知者道也．（同上）

宋人書名不用印，用印不書名，見之黃山谷暨先渭南公．（清陸時化書畫說鈐）

款識題畫，始自蘇米，至元明人而備，遂以題語位置畫境．畫由題而妙，蓋映帶相須者也．題如不稱，佳畫亦爲之減色．此又畫後之經營也．（清方薰山靜居畫論）

畫上題詠與跋，書佳而行款得地，則畫亦增色．若詩跋繁蕪，書又惡劣，不如僅書名山石之上爲愈也．或有書雖工而無雅骨，一落畫上，甚於寒具油，祇可憎耳．（清錢杜松壺畫憶）

畫之款識，唐人只小字藏樹根石罅．大約書不工者，多落紙背．至宋始有年月紀之．然猶是細楷

一綫，無書兩行者。惟東坡款皆大行楷，或有跋語三五行，已開元人一派矣。元惟趙承旨猶有古風，至雲林不獨跋，兼以詩，往往有百餘字者。元人工書雖侵畫位，彌覺其雋雅。明之文沈皆宗元人意也。同上

落款有一定地位，畫黏壁上細視之，則自然有題跋賦詩之處，惟行款臨時斟酌耳。同上

印章最忌兩方作對，畫角印，須施之山石實處。同上

唐宋皆無印章，至元時始有之，然少佳者。惟趙松雪最精，只數方耳。畫上亦不常用。雲林尚有一二方稍可。至明時停雲館爲三橋所鐫，董華亭一「昌」字朱文印是漢銅章，皆妙。唐解元亦三橋筆，餘皆劣。蓋名下諸君，究心於此者絕無僅有耳。同上

畫中詩詞題跋，雖無容刻意求工，然須以清雅之筆寫山林之氣，若抗塵走俗，則一展覽而庸惡之狀不可嚮邇。溪山雖好，清興蕩然矣。石田畫最多題跋，寫作俱佳。十洲畫惟署「實父仇英製」或祇用「十洲」印記，而不署名。且古人名畫，往往有不署姓氏者，不似今人之屑屑焉欲見知於人也。人各有能有不能，或長於畫而短於詩，或優於詩詞而絀於書法，祇可用其所已能，不可強其所未能。果有妙畫，即絕無題跋，何患不傳？若論題畫行款，須整整斜斜，疏疏密密，眞書不失之板滯，行草又不

過於詭怪。總在相山水之布置，而安放之，不相觸礙，而若相映帶，此爲行款之最佳者也。（清盛大士谿山臥遊錄）

*高情逸思，畫之不足，題以發之，後世乃爲濫觴。古畫不名款，有款者亦於樹腔石角題名而已。後世多款題，然款題甚不易也。一圖必有一款題處，題是其處則稱，題非其處則不稱，故有由題而妙，亦有由題而壞者，此又畫後之經營也。（同上）

*引申前文方薰之說，

*余題畫詩，多不存稾。即存者亦不盡愜意。偶錄□□□首，以博覽者之一哂云：「翠微橫臥屋西東，隔斷莓墻□□□，莫訝山深蹊徑絕，恐勞屐齒到山中。」「雨後雲成縹渺山，口口筆妙絕人寰，何當東海披烟霧，散髮扁舟任往還。」「漁莊蟹舍蓼花洲，小景溪山九月秋，何處亭皋人忽去，晚風吹雨過西樓。」「山郡小築水邊臺，薄薄霜封淺淺苔。紅到門前烏桕樹，江干應有客歸來。」（同上）

*題畫詩稿甚多，錄此以見一斑

*圖章必期精雅，印色務取鮮潔；畫非藉是增重，而一有不精，俱足爲白璧之瑕。歷觀名家書畫中，圖印皆分外出色。彼之傳世久遠，固不在是。而終不肯稍留遺憾者，亦可以見古人之用心矣。按陶南

村輟耕錄載:「印章制度極詳,凡名印不可妄寫,或姓名相合,或加印章等字,或兼用印章,字曰姓某印章.不若只用印字最爲正也.二名者可回文寫姓下着印字在右,二名在左是也.單名者曰「姓某之印」,却不可回文寫.名印內不得着氏,表德可加氏字,宜審之.表字印只用二字,此爲正式,近人或幷姓氏於其上,曰「某氏某」.若作「姓某甫」,古雖有此稱,係他人美己,却不可入印.漢人三字印,非複姓及無印字者,皆非名印,蓋字印不當用印字,以亂名也.」□□不可拘泥,然亦何可不知其大略乎?同上

* 印色務置最佳者,滬上西冷印社及神州國光社所製十元一兩者,即可用.
輟耕錄所載,固專論印章制度,然當知之.

書畫無款,非病也.宋人無款,而且無印者甚多,凡院本而應制者,皆無印款.如馬夏諸公,或於下角,偶於樹石之無皴處,以小楷書名.李龍眠能書而不喜書款,今人得眞蹟,而必於角上添「龍眠李公麟」五字,罪大惡極.同上

項墨林書雖得松雪意,而題畫辭句多累.相傳乞畫者先以青錢三百餽小童,伺畫畢即用印記

取出，免其題識，謂之免題錢。余謂王司農畫，每以自題語意，率直雷同，未免遺憾！故南田於石谷推重無間言，猶時致手書勸其勤學。見畫間題語未善，輒反復講論，務令自愛其畫，勿爲題識所汚。誠以題識既得，畫亦增色。元人詩跋雖侵畫位，彌覺雋雅。造語亦恰合妙處。此中消息，未能言傳也。今吳中畫史，頗有強作解事者，一涉筆便囁嚅不達其意。閱者復震其名而不辨，獨不免有識人目笑耳。幸勿以昔人爲藉口。清程庭鷺篛菴畫塵

士大夫畫，全在運意。題詠超雋爲上。若不善題詠，卽能品殊覺減趣。元人畫勝於宋以此。仇十洲畫遜於唐文二公亦以此。清毛慶臻一亭雜記

山*之名日甚多。大抵皆夷險異形，土石殊質。畫家形質不辨，品類莫標。概名曰山，固無不可，然或題擬圖險而貌夷，又或畫已是土而題石，則畫既不免鶴鳧之誚，題亦難辭鹿馬之欺也。清湯貽汾畫筌析覽

*此不過一端耳，凡拾人題剩者，其笑話必重見疊出，不可不愼！

大約宋以前畫家，俱自成面目，不事臨摹，王李荆關，望而可別，何待題署？今則臨摹古蹟，往往亂眞，不加款識，疇能分別？此亦畫道升降之原也。清李葆恂無益有益齋論畫詩注

第十二 林木論

樹石雲水，俱無正形．樹有大小，叢貫孤平，扶疏曲直，聳拔凌亭．（梁元帝山水松石格）

凡作林木，遠則疎平，近則森密．有葉者枝柔，無葉者枝硬．松皮似鱗，柏皮纏身．生於土者，修長而勁直；長於石者，拳曲而伶仃．古木節多而半死，寒林慘淡以蕭森．（唐王維山水論）

樹參差．（五代荆浩畫說）

*其處皆古松也．中獨圍大者，皮老蒼（蘚），翔鱗乘空，蟠虬之勢，欲附雲漢．成林者爽氣重榮，不能者抱節自屈．或迴根出土；或偃截巨流．挂岸盤溪，披苔裂石，因驚其異，遍而賞之．（五代荆浩筆法記）

*山水中林木雖衆，而松樹應用特多，且常爲一幅之重心．或曰松歲寒不變，象徵君子，（見下郭熙說）故文人野士多喜仿之．山水必始林木，而松又林木之要者也．

發樹枝，左長右短．（宋李成山水訣）

林石先理會大松，名爲宗老．宗老意定，方作以次雜窠小卉，女蘿碎石，以其一山表之於此，故曰

宗老。如君子小人也。（宋郭熙林泉高致集）

古木平林，屛巒聳立，怪木斜欹，影浸寒水，根蟠石岸，輪囷萬狀，不可得而名也。（同上）

畫林木者，有樛枝挺榦屈節皴皮紐裂多端分敷萬狀。（宋郭若虛圖畫見聞志）

*大林木者，有四時之榮枯，大小之叢薄，咫尺重深，以分遠近。故木貴高喬，蒼逸健硬，筆迹堅重。或麗或質，以筆迹欲斷而復續也。且或輕或重，本在乎行筆，高低暈悉由於用墨，此乃畫林木之格要也。洪谷子訣曰：「筆有四勢，筋骨皮肉是也。筆絕而不斷謂之筋，纏轉隨骨謂之皮，筆迹剛正而露節謂之骨，伏起圓混而肥謂之肉。尤宜骨肉相輔也。肉多者，肥而軟濁也。苟媚者無骨也。骨多者剛而如薪也。勁死者無肉也。迹斷者無筋也。墨而質朴，失其眞也。墨微而怯弱，敗其正形。其木要停分而有勢，不可太長，太長無勢力；不可太短，太短者俗濁也。木皆有形勢而取其力。無勢而亂作盤曲者，乏其勢也。若只要剛硬而無環轉者，虧其生意也。若筆細脈微者，怯弱也。大凡取舍用度以木貴蒼健老硬。其形甚多。或聳而迸枝者，或曲折而俯仰者，或躬而若揖者，或如醉人狂舞者，或如披頭仗劍者，皆松也。又若怒龍驚虬之勢，騰龍伏虎之形，似狂怪而飄逸，似偃蹇而躬身，或坡側倒起，飲於水中；或巔峻倒崖，

而身復起。爲松之儀；其勢萬狀；變態莫測。凡畫根者，臨岸倒起之木，其根起伏出拔土外，狂而且迸也。其平立之木，當以大根深入崖中，傍迸小根，方宜出土也。凡作枯槎橋木，務要皴竅空耳。且松者，公侯也，爲衆木之長。亭亭氣概高，上盤於空，勢鋪霄漢。枝迸而覆掛，而下接。凡木以貴待賤，如君子之德；周而不比。荊浩曰：「成材者，氣概高幹。不材者，抱節自屈。有偃蓋而枝盤，頭低而腰曲者，爲異松也。皮老蒼鱗，枝枯葉少者，爲古松也。」右丞曰：「松不離於弟兄。」謂高低相亞。亦有子孫，謂新枝相續。爲幼松者，其梢淩空，而聳出其針，交結而蔭重也。且柏者，若侯伯也。訣曰：「柏下叢生，要老逸而舒暢，皮宜轉紐，捧節有紋。多枝少葉，節眼嵌空。勢若蛟龍，身去復回，蕩迭縱橫，乃古柏之狀也。」幼柏者，葉密枝迸，梢聳拔也。檜者松身柏皮，會於松柏，故名曰檜。其枝橫肆而盤屈，其葉散而不定，古檜之體也。餘種雜木，難以具述，惟楸梧槐柳，形儀各異。大概有葉之木；貴要豐茂而蔭鬱。至於寒林者，務森聳重深；分布而不雜。宜作枯梢老槎，背後當用淺墨畫以相類之木，伴和爲之，故得幽韻之氣淸也。林罅不用明白，尤宜烟嵐映帶，誠爲咸熙深得乎妙用者哉？梁元帝云：「木有四時，春英夏蔭；秋毛冬骨。」春英者，謂葉細而花繁也；夏蔭者，謂葉密而茂盛也；秋毛者，謂葉疏而飄零也；冬骨者，謂枝枯而葉槁也。其有

林巒者，山岩石上有密木也；林麓者，山脚下林木也；林迥者，遠林煙暝也．大要不可狂斜倒起隱淡；直立辨其形質，可一一分明．又云：「質者，形質備也．」雜木取其大綱，用墨點成，淺淡相等．林木者，山之衣也．如人無衣裝，使山無儀盛之貌．故貴密林茂木，有華盛之表也．木少者，謂之露骨，如人少衣也．若作一窠一石，務要減矣．宋韓拙山水純全集

*觚骨皮肉，雖非專論林木，然不外是．

攷梁元帝山水松石格曰：「桂不疎於胡越，松不離於弟兄，」而右丞無此兩語．

樹要四面俱有幹與枝，蓋取其員潤．元黃公望寫山水訣

樹要有身分，畫家謂之紐子，要折搭得中，樹身各要有發生．上同

樹要偃仰稀密相間，有葉樹枝軟，面後皆有仰枝．上同

大概樹要塡空，小樹大樹一偃一仰，向背濃淡，各不少相犯，繁處間疎處，須要得中，若畫得純熟，自然筆法出現．上同

*寫枯樹最難得蒼古．每畫最不可少，卽茂林盛夏亦須用之．山水訣云：「畫無枯樹則不疎通，」

此之謂也。但名家枯樹，各各不同。如荆關則秋冬二景最多。其枯枝古而渾，亂而整，簡而有趣。到郭河陽則用鷹爪，加以細密，又或如垂槐，蓋倣荆關者多也。如范寬則直上如埽帚樣，亦有古趣。李成則繁而瑣碎，筆筆清勁。董源則一味古雅簡當而已。倪元鎭之畫枯樹也，則此數君子可以兼之，要皆難及者也。非積習數十年，妙出自然者，不能倣其萬一。今人假古畫丘壑山石，或能勉爲僅似，若到枯樹，骨髓暴露矣。是以知枯樹要妙最難。明唐志契繪事微言

*宋元諸大家，罔不致力枯樹。蓋枯枝老榦，挺傲多姿，足使畫面生一奇趣，無關春夏秋冬也。初學宜畢獨勤習之，不可牛吞活剝，至有畫虎不成之嘆。

參看二百三十五頁，方薰「意爲林木」條。

日人金原省吾曰：「李成之枯枝交錯空中，方向，長短大小皆不同，多樣之枯枝，從樹幹之側面展開者也。以此展開，因貫一切分出之生命之姿，即爲異化」

畫樹之法，須專以轉折爲主。每一動筆，便想轉折處，如寫字之於轉筆用力，更不可往而不收。樹有四肢，謂四面皆可作枝著葉也。但畫一尺樹，更不可令有半寸之直，須筆筆轉去，此秘訣也。明董其昌畫旨

樹頭要轉，而枝不可繁，枝頭要斂不可放，樹梢要放不可緊。同上

畫須先工樹木，但四面有枝爲難耳。同上

*宋人多寫垂柳，又有點葉柳。垂柳不難畫，只要分枝頭得勢耳。點柳之妙，在樹頭員鋪處，只以汁綠漬出。又要森蕭有迎風搖颺之思，其枝須半明半暗。又春二月柳未垂條，秋九月柳已衰颯，俱不可混。設色亦須體此意也。同上

*柳難工者也。昔人云：「畫人怕畫手，畫樹怕畫柳。」王概曰：「畫柳有四法，一勾勒填綠，一但以汁綠漬出新梢，則嫩黃，脚葉則老綠，以分明晦。一再加深綠於綠點上，輕點數小墨點，上罩石綠留邊。一竟以墨絲，而點以濃綠染之。大抵唐人多勾勒，宋人多點葉，元人多漬染，其分枝取勢，得迎風搖颺之致一也。」

北苑畫小樹，不先作樹枝及根，但以筆點成形。畫山即用畫樹之皴，此人所不知，乃訣法也。同上

北苑畫雜樹，但只露根，而以點葉高下肥瘦取其成形。此即米畫之祖，最爲高雅，不在斤斤細巧。同上

畫樹之訣，只在多曲，雖一枝一節，無有可直者。其向背俯仰，全於曲中取之。或曰：「然則諸家不

有直榦乎?」曰:「榦雖直,而生枝發節處,必不都直也.」董北苑樹作勁挺之狀,特曲處簡耳.李營丘則千屈萬曲,無復直筆矣.上同

畫樹木各有分別,如畫瀟湘圖,意在荒遠滅沒,卽不當作大樹,及近景叢木.畫五嶽亦然.如畫園亭景,可作楊柳梧竹,及古檜青松.若以園亭樹木移之山居,便不稱矣.若重山複嶂,樹木又當直枝直榦,多用攢點,彼此相藉,望之糢糊鬱葱,似入林有猿啼虎嗥者,乃稱.至春夏秋冬,風晴雨雪,又不在言也.上同

董北苑畫樹,多有不作小樹者,如秋山行旅是也.又有作小樹,但只遠望之似樹,其實憑點綴以成形者;余謂此卽米氏落茄之源委.蓋小樹最要淋漓約略,簡於枝柯,而繁於形影.上同

枯樹最不可少;時於茂林中間出,乃見蒼秀.樹雖檜柏楊柳椿槐,要得鬱鬱森森,其妙處在樹頭與四面參差,一出一入,一肥一瘦處,古人以木炭畫圈,隨圈而點之,正爲此也.上同

*畫中山水位置皴法,皆各有門庭,不可相通.惟樹木則不然.雖李成董源范寬郭熙趙大年趙千里馬夏李唐,上自荆關,下逮黃子久吳仲圭輩,皆可通用也.或曰:「須自成一家,」此殊不然.如柳則

趙千里，松則馬和之，枯樹則李成，此千古不易，雖變之不離本源，豈有舍古法而獨創者乎？倪雲林亦出自郭熙李成，稍加柔雋耳。如趙文敏則極得此意。蓋萃古人之美於樹木，不在石上着力，而石自秀潤矣。今欲重臨古人樹木一冊，以爲奚囊。明董其昌畫眼

*畫不師古，如夜行無燭，或以專宗一家，或謂衆長幷蓄。獨文敏肯定其義曰：「山水位置皴法，各有門庭，不可相通，」然屢見近人山水，樹着頭靑，人數硃紫，而山又淺絳，將得謂兼南宗北宗之長也。或坡石做折帶，山峯學混點，將得謂合米倪之是也。竊以告大夫不可，惟樹木可以通用。蓋有生發而各具其態，任用其聰亦不可遷改。故一幅之中，無慮宋元在一家也。

山行時見奇樹，須四面取之，樹有左看不入畫，而右看入畫者，前後亦爾。看得熟，自然傳神，傳神者，必以形，形與心手相湊而相忘，神之所託也。樹豈有不入畫者，特畫史收之生綃中，茂密而不繁，峭秀而不寒，卽是一家眷屬耳。同上

古人寫樹，或三株、五株、九株、十株，令其反正陰陽，各自面目，參差高下，生動有致。吾寫松柏古槐

古檜之法，如三五株，其勢似英雄起舞，俛仰蹲立，踹蹁排宕，或硬或軟。運筆運腕，大都多以寫石之法寫之。四指五指三指，皆隨其腕轉，與肘伸去縮來，齊並一力，其運腕極重處，卻須飛提紙上，消去猛氣，所以或濃或淡，虛而靈，空而妙。大山亦如此法，餘者不足用，生辣中求破碎之相，此不說之說矣。明釋道濟畫語錄

古人寫樹葉苔色，有深墨濃墨，成分字个字一字品字厶字，以至攢三聚五，梧葉松葉柏葉柳等，垂頭斜頭諸葉，而形容樹木山色。明釋道濟大滌子題畫詩跋

*學畫先畫樹，起畫樹先畫枯樹起，畫樹身好，然後點葉。明龔賢畫訣

*半千畫爲遜清能手，最工林木，畫訣一卷，於林木山石，備論無遺，故全錄，以其皆實用也。

樹身中直皴數筆，謂之樹皮，根下闊處白處，補一點兩點，謂之樹根。同上

四筆卽成樹身，以後卽添枝，身向左，則枝皆向左，左枝多右枝少，若向右樹，則反此。同上

四筆之曲直，視一筆之曲直，但上狹而下稍寬耳。同上

續三筆而直下，合一筆爲樹身。上同

合二筆之半，自上而下爲右杈。自左而右，卽轉而上，共一筆也。上同

二筆左半，合一筆之杪爲左杈。上同

*凡向左枝皆自上而下；向右枝皆自下而上；此自然之理，卽欲反畫亦不順手。上同

*此用筆自上而下，自下而上也。

向右樹，第一筆自上而下。又折上，折上謂之送。送筆宜圓，若偏鋒，則偏筆矣。上同

向左樹，先身後枝；向右樹，先枝後身。上同

向左樹大枝向右，向右樹大枝向左，亦有變體卽不論。上同

向右樹一筆卽分丫；分丫處勿結，凡自上而下，自左而右者，謂之走筆。上同

一株獨立者，其樹必作態，下覆式居多。上同

二株一叢，必一俯一仰，一欹一直，一向左，一向右，一有根，一無根，一平頭，一銳頭，二根一高一下。上同

古云「三樹一叢，第一株爲主樹，第二樹三樹爲客樹。」或問何以爲主樹？曰：「根在下者爲主樹；主樹近樹也。」同上

三株或四株一叢。一樹二樹相近，則三樹四樹必稍遠，謂之破式。主樹欹，客樹直，主樹直，則客樹不得反欹矣。主樹根在下，則樹杪不得高出客樹之上。主樹多欹者，所以讓客樹之直也。大叢中不妨添小樹直立，如孔門弟子冠者中雜立童子也。同上

一樹二樹相近直立，則枝宜橫出頂上。同上

一樹向前，則二樹向後，中添小樹則兩向。雖向前者必顧後，向後者必應前。亦有羣樹一向，謂之變體，偶一爲之，不可多作也。同上

三樹一叢，一樹有根，則二樹無根。同上

添葉一樹一色，葉子不可雷同。五樹之下，雜以變體。十樹之外，不妨雷同。同上

四樹一叢添葉式。　此四樹一叢，三樹相近，一樹稍遠。添葉子最要濃濃淡淡，始有分別。且其中要一縱一橫，如扁點，橫也。下垂葉，縱也。縱者直也。半菊頭，縱之類。松針葉，橫之類。不縱不橫，夾圈圓點

是也.上同

六樹一叢,大叢九樹,小叢三樹,六樹中叢也.六樹六色,葉子不可雷用.上同

無葉謂之寒林,數點謂之初冬,葉稀謂之深秋,一遍謂之秋林,積墨謂之茂林,小點著於樹杪,謂之春林.上同

松葉宜厚.上同

畫松平頂多於直頂.上同

畫松正與畫柳相反.畫柳從下分枝,畫松枝在樹梢.柳枝向上,松枝兩分.畫柳根多,畫松根少.松宜直,柳宜欹.松針宜平.上同

*畫柳最不易.余得之李長蘅,從余學者甚多,余曾未以此道示人.今告昭昭曰:「柳不易畫,畫柳若胸中存一畫柳想,便不成柳矣.」何也?幹未上而枝已垂,一病也.滿身皆小枝,二病也.幹不古而枝不弱,三病也.唯胸中先不著畫柳想,畫成老樹,隨意鉤下數筆,便得之矣.上同

*參看二百三十七頁奚岡「畫樹惟柳最難……」一條.

俯螳螂枝，最忌枝枝相似，犯此謂之刻板矣，唯用筆活，卽無此病．上同

思翁善寫寒林，最得靈秀勁逸之致，自言得之篆籀飛白，妙合神解，非時史所知．清惲壽平甌香館畫跋

迂老畫樹極簡，貴獨蹤高軌，澹然天眞，在黃吳上，今人率意當之，徒足令大方掩口爾．潑墨作橫點，紛杳滿箋素，便謂是梅花道人，豈知吳生墨葉絕不爾也．此弊自文沈以來然矣．上同

*畫樹起手四歧法：畫山水必先畫樹，樹必先幹，幹立加點，則成茂林．增枝則爲枯樹．下手數筆最難，務審陰陽向背，左右顧盼，當爭當讓，或繁處增繁，或簡而益簡．故古人作畫，千巖萬壑，不難一揮而就，獨於看家本樹，大費經營．若作文者先立間架，間架既立，潤色何難？當熟四歧，後觀諸法．四歧者，卽畫家所謂：「石分三面，樹分四枝」也．然不曰面而曰歧者，以見此法參伍變幻，直若路之分歧．熟之則四歧之中，面面有眼；四歧之外，頭頭是道．千頭萬緒皆由此出．清王概芥子園畫傳

*湯貽汾曰：「畫樹之法，四歧之說不可執，有直上而難得一歧者，有在根而已發千歧者」余謂此現象耳，不是通論，備爲一說可也．

芥子園畫傳，流傳至廣，學者當取而參照，會而通之．

二株畫法：二株有兩法：一大加小，是爲負老；一小加大，是爲携幼．老樹須婆娑多情，幼樹須窈窕有致．如人之聚立，互相顧盼．同上

三株畫法：雖屬雁行，最忌根頂俱齊，狀如束薪，必須左右互讓，穿插自然．同上

五株畫法：不畫四株，竟作五株者，以五株既熟，則千株萬株可以類推．交搭巧妙，在此轉關．故古人多作五株，而雲林更有五株烟樹圖．若四株，則分三株而加一，加兩株而疊畫，卽是．故不必更立．同上

鹿角畫法：此法最有致．宜寫秋林，不雜他幹．或以濃墨加於衆樹之頂，有如雞羣之鶴立．○如作初春，上可加嫩綠小點．作霜林，則以硃暨赭雜點紅葉．同上

蟹爪畫法：必須鋒鋩畢露，如書家所謂懸鍼者是，可配荷葉皴，以筆法皆主犀利也．○蘸墨畫之，再以淡墨罩染，便成煙林．寫向寒山四圍墨暈，遂爲珠樹．同上

露根畫法：樹生於山腴土厚者多藏根．若嵌石漱泉，於懸崖千仞，鐵壁萬層之地，則峆岈古樹，每多露根，直若遺世仙人，清癯蒼老，筋骨畢露，更足見奇耳．若作雜樹一叢，中間偶露一二，以破板直

亦可。然必須審其樹之懸瘿累節者方妥，若盡爲之，則又似鋸齒釘鈀，未爲雅觀。上同

梅華鼠足點，梅道人喜畫之。上同

含苞畫法：初春樹，皆枝節萌生，及秋盡葉脫，有如骨節直露，皆用此法。上同

迎風取勢畫法：李唐每用此於孤石危峯。上同

點*葉法：點葉勾葉，不復分明某家用某點，某樹用某圈者，以前後各樹中俱載有古人點法。點法雖不同，然隨筆所至，於無意中相似者，亦復不少。當神而明之，不可死守成法。上同

*攷原書列點葉法二十九種。

1介字點。2个字點。3菊花點。4胡椒點。5梅花點。6垂藤點。7小混點。8鼠足點。9松葉點。10水藻點。11大混點。12尖頭點。13柏葉點。14藻絲點。15梧桐點。16椿葉點。17攢三點。18垂頭點。19平頭點。20攢三聚五點。21聚散椿葉點。22仰頭點。23刺松點。24个字同雙勾點。25破筆點。26杉葉點。27仰葉點。28垂葉點。29垂藤點。

日人金原省吾曰：「以存在之形態，表示發生之狀態者，在中國畫上有二種：第一爲點葉法及夾葉法，第二爲皴法。一

王維樹法，多用雙勾，即藤梢樹杪，亦絲毫不苟，後信世昌亦為之。上同

梅花道人樹法：要鬱森，其妙處在樹頭參差，一出一入，一肥一瘦，以木炭畫圈，隨圈點之。上同

雜樹總法：既將諸家之樹，各立標準，以見體裁矣。然體裁既知，用即宜講。體與用雖未可分，而為入門者設，不得不姑為區別。如五味具在，任人調和，善庖者，鹹淡得中，盡成異味。又如卒伍四調，靜聽旗鼓，善將者指揮如意，多多益善。有配合，有趨避，有逆插取勢，有順顧生姿。荊關董巨諸人，既已各具爐冶鎔化古人之筆，今之學者，又當以我之爐冶鎔化荊關董巨之筆，方見運用之妙：上同

倪迂雜樹畫法：世之倣雲林者，多作頂門棍，繫馬樁，輒詡詡自負。不知雲林於此道，深入堂奧，下筆有一往深邃之氣。試觀雲林所作獅子林圖，樹法大備，便知非僅以一樹一石，遂足睥睨千古者。故此幅更取其工樹立準，以見世所倣摹，不過雲林之一枝半節，非全體也。上同

*米樹：既為米畫尋得祖禰矣，故即次米於北苑之後，以見兩公首尾相連，難分是一是二。然此法最要淋漓有致，濃淡得宜，近程青溪先生，力為米家洗冤，謂吳松濫惡，一味模糊，如老年眼霧中花者，帶累南宮，罪過不小。故此法不惜層層烘染，以度金針，所謂有墨有筆是也。有筆無墨則乾焦，有墨

無筆則淆俗。上同

攷原書，此則前并無北苑樹法，而北苑樹法反在其後。

北苑遠樹：北苑山頭多作小樹，然不先作樹枝，大抵但以筆點成。畫山水用畫樹之皴，此秘法也。○北苑畫雜樹，但遠望之似樹，其實憑點綴以成形者。即米氏落茄之源委，須淋漓約略，簡於枝柯，而繁於形影。染以淡墨，滃以微烟，如文君之眉，與黛色互相參合。然董亦有竟不作小樹者，秋山行旅是也。上同

畫松法：松如端人正士，雖有潛虬之姿，以媚幽谷。然具一種聳峭之氣，凜凜難犯。凡畫松者，宜存此意於胸中，則筆下自有奇致。上同

畫林木要知攢聚疏散，以濃陰淺深，分其近遠。用筆曲折之中，得堅硬蒼健之勢。更以墨之濃淡，分綴枝葉，自具重疊深遠之趣。老樹多屈節紐裂，有縱橫之狀。嫩樹多柔條擺蕩，有陰鬱之姿。清唐岱繪事發微

松似龍形，環轉迴互，舒伸屈折，有凌雲之致。柳要迎風探水之態，以桃爲侶。每在池邊隄畔，近水有情。山麓雜樹，密林叢窠，當有豐茂之容。坡陀大樹，或三或五，須得蒼健高聳。枯樹枝幹宜牙槎，似鹿

角，似螳螂，俱要參差。大凡樹生於石者，根拔而多露，生於土者，深培而本直，微見其根。臨水者根長，似龍之探爪而多橫伸。其遙巒遠岫，或檜或杉，攢簇稠密，深遠不測，似有山禽野獸，迷藏穴中。平疇小樹，只用點染而成，烟靄掩映，以斷其根，要使徑露。平遠景內，更宜層層疊疊，似隱山村聚落。畫樹之形，種種不一。至於墨葉夾葉，俱要生動。枝幹停停，有曲有伸。古云：「樹爲山之衣」，山若無樹，則無儀盛之容。蓋四時景象，亦隨渲淡襯托而出。春要華盛，夏要蓊鬱，秋要凋零，冬要牙槎。此法在作者罕能精究，况觀者乎？（同上）

樹幹欲其圓渾，逢節處空白一圍，轉灣必有節，節之圓長大小不一狀。「松龍鱗，柏纏身，」須參活法；「桐橫抹，柳斜擦，」各樹不同。柔條細梗，不用雙鈎；錯節盤根，不妨臃腫。（清鄒一桂小山畫譜）

*竹分竿節枝葉。畫竿從梢至根，雖一一畫下，而意思貫穿。梢頭節短，漸漸長之，根又漸短。行筆平直，兩邊如界，此畫竿法也。畫節用兩筆勾出，上一筆稍彎如仰月，其生枝處略突，下一筆承上略短，無兩頭超起，此畫節法也。枝必附節，雄竹單枝，雌竹雙枝，上節在左，則下節在右。用筆迅速，方能遒健。葉多則枝伏，葉少則枝昂。風枝雨枝，隨時俛仰，此畫枝法也。葉須勁利，實按虛起，一抹便過，遲留不得。粗

忌如桃，細忌如柳，一忌孤行，二忌兩並，三忌如乂，四忌如井，五忌手掌，六忌蜻蜓。總須葉葉交加，疎處遙相照應，則不犯諸忌矣。轉側向背，雨打風翻，正闊偏狹，雙頭單脚，此畫葉之法也。故畫蘭用側筆，畫竹用折筆。王紱畫竹，竿瘦而葉肥，倍饒丰態，學者宜宗之。上同

*小山於畫花木極有心得，茲列竹，松，梧，柏，柳五則，以皆山水常用者。

松幹如龍鱗，然不可圓圈到底，須以橫直筆點擦破之。其節四面對生，枝老則下垂，頂銹則拳禿。葉如釵股，每葉必雙，其枝枝處有筩，赭色。茅松枝長葉茂，葉葉交加。剔牙松，幹蒼黑，葉短亦交乂，其葉之正面圓而叢，側面如半扇，相其枝幹而布列之，以色之淺深爲新舊。又羅漢松，青幹闊葉，結子如豆，青紅各半，如梵僧趺跏狀，故名。上同

畫柏亦須畫古柏，疤節纍纍，或豁腹虬形，或禿頂鴟喙，或龜蛇紐結。葉用攢點法，或五出，六出，叢聚如黛。枯枝黑色無皮，有皮處如麻絲纏繞，彎環斜抱。凡畫松柏皆欲成形，僵立如鬼，夭矯如龍。藤蘿牽掛，苔鮮斑駁。根畔不宜多草。如畫折枝，則柏葉宜直筆抒寫，而葉端有赭色點，并宜柏子。至櫻絡柏，刺柏，黃柏，皆不入畫。上同

諺云：「畫人莫畫手，畫獸莫畫狗，畫樹莫畫柳，一畫便出醜．」以柳之飄曳搖颺，隨風無定也．要之入畫者，皆垂柳．略帶微風，梅時柳稊而已，杏時柳眼尚未全舒，桃時柳眉方展葉長而分棵，夏則柳幔重帷，秋則柳條衰落，所謂六法通四時也．凡畫花柳，柳宜在前，花宜在後，則掩映好看．至顏色青黃，則隨時早晚．同上

梧桐直幹橫枝，四面對節，樹老則枝下垂，綠皮無皴，橫抹數筆而已．葉如盤大五出長柄．花五出，結實如杓子，綴於邊．熟則皮皴，皆堪入畫．同上

松性本直，則畫者樹身挺出，或放縱其枝榦爲宜．其盤拏屈曲者，下必有山石，因其初生之時，未得遂其性也．故平地之松宜直，山阿石隙之松宜曲，如懸崖倒挂，則其本體必當作曲勢．清蔣驥讀畫紀聞

（一）梢小根大病，（二）梢大榦小病，（三）榦身中小病，（四）頭平無勢病，（五）梢枝對節病，（六）枝頭丫杈病，（七）筆尖枝嫩病，（八）筆粗草率病．清賀漢源山水畫式

夾葉用濃筆勾邊，如畫春夏之景，宜用青綠於葉之中嵌之．若秋葉則用硃砂或藤黃加粉少許，或用赭石少許，與藤黃和勻嵌之．若用胭脂，則從邊間染，再用草綠點葉，高低設之．同上

意爲林木寒實，不疏通不易布景也．然畫叢樹，亦必須有交插疏密之勢，山溪村落，亦易於隱現出之．清方薰山靜居論畫

畫柳不論疏密，用筆不論柔勁，只要自然．自然之妙，得之熟習，無他秘也．世人畫柳，知難於枝條．不知勢在株幹，發株出榦，不宜勻整，要虛實參差爲之．尤宜隨株出幹，隨幹發條，次第添補，宜多宜少，以勢度之，方得其妙．上同

畫樹之法，無論四時榮落，畫一樹須高下疏密點筆，密於上必疏於下，疏於左必密於右．一樹得參差之勢，兩樹交插，自當有致．至數樹滿林，亦成好位置．上同

凡寫樹無論遠近大小，兩邊交接處，用筆模糊不得．交接處，用筆神彩精綻，自分彼此．上同

畫樹只須虛實取勢，頓挫涉筆，應直處不可屈，應屈處不可直．法以巧拙參用乃得之．上同

點葉隨濃隨淡，一氣落筆，墨氣和澤，有神妙自生動．上同

點葉尤須手熟，有勻整處，有灑落處，用筆時收放得宜．上同

畫松杉檜柏，立勢大約相類．枝皮用筆不同耳．涉筆須有拙處，有巧處．若一味屈曲蟠旋取勢，便

入俗格，當思巧以取奇，拙以入古。上同

畫松古人立勢率多平正，取法不以奇怪爲尙。發枝亦須上下虛實得宜。主樹勢有虛實，襯樹隨處生發位置。上同

枯樹有垂枝，仰枝。仰爲鹿角，垂爲蟹爪。李成范寬多作仰枝，郭熙李唐多作垂枝。後人率變通爲之。上同

古人畫圖，松柏多者，皆取平正之勢，以林間可布屋宇橋亭曲折位置也。如作離奇盤曲之勢者，只可傍以奇石，俯以湍流而已。上同

松針法不一，總須似亂非亂；筆力爽朗爲妙；不難於刻畫分明也。上同

三株一叢，則兩株宜近，一株宜遠，以示別也。近者宜曲而俯，遠者宜直而仰。又三株一叢，或二株有根，一株無根；或一株有根，二株無根。三株俱有根俱無根，不得又三株不宜結，亦不宜散，散則無情，結是病。清奚岡樹木山石畫法冊

十樹五樹一叢，向上旁出枝不妨多，下垂枝不宜多。下垂枝破式法也。上同

畫樹惟柳最難，惟荒柳枯柳可畫．最是嫋娜娉婷，如太湖石畔之物．今人不知畫柳，予曾謁一貴客，朝登其堂，主人尙未起，予飽看堂上荒柳圖不知從何處下手，抑鬱者久之．一日作大樹多，欲改爲古柳，隨意勾數條直下，竟儼然貴客堂中物色也．始悟畫柳起先勿作畫柳，想只作畫樹，枝榦已成，隨勾數筆，便蒼老有致，非美人家之點綴也．同上

大約樹曲而俯者，根大直立，則根在土旁，出枝宜長，長有致．同上

枝有上升，有旁出，有下垂．長枝亦然，短枝不必．枯枝短，春枝長．長則謂之條矣．同上

樹頭樹根皆宜參差．大約根在下，樹頭不得過彼樹下者，近也．上一分是遠一分．同上

下垂只可一枝二枝，不得一樹皆垂．同上

寒林愈要向背有情．同上

寒林加橫枝，更覺秀媚．或俯或仰，俗謂月牙枝．枝枝亦有濃淡．同上

寒林宜瘦，宜長，宜直．愈遠愈直．遠樹枝無下垂，不見也．枝一縱一橫．寒林近枝，奇可也．遠不宜奇．同上

雖寒林，欲望之有秀色，所以然筆健而墨潤。同上

寒林墨氣不宜太濃。若含煙霧者，淡故也。入煙一層，又淡一層。同上

秋林有二遍，三遍，五遍，七遍之別。二遍三遍晴林，五遍七遍雨林。晴林要爽，雖葉密而氣疏，雨林欲蒼翠如滴。同上

*點濃葉法，遍遍皆要上濃下淡，然亦不可太相懸絕。一遍仍用含漿法，上濃下淡，自上點下，點完不必另和新墨，即用筆中所含未盡之墨，依次自上點下，與初遍或出或入。若所含之墨已乾，將預先和成淡墨，稍茹一點於毫內，二遍已覺參差烟潤，有濃林之態矣。若只點晴林，再將乾筆似皴似染，籠罩一遍。若點烟林雨林朝林，三遍即用濕墨，將前二遍精神合而爲一，望之更爲翁蔚。朝林者，露林也，故宜帶濕。然此三遍只算得一遍。若點成墨，猶不甚濃，故四遍仍用一遍墨。上濃下淡，自上點下。五遍仍用四遍筆中未盡墨，參差加點一層。六遍仍以淡墨籠罩之。大約一遍爲點；二遍爲皴；三遍爲染；四五六遍仍之。如此可謂深矣，濃矣，濕矣。然又有一種喫墨紙，至五遍仍不見黑，故又用六遍焦墨，點於最濃之處以醒之。恐此數點□□墨外，故□□□墨以渾之。此中非濃燥濕得宜，無有不成一片者。同上

點葉「自淡至濃」累五六遍，此說雖同者多，竊謂皆絹畫或熟紙始能容受，若生紙水墨，恐不待三遍而墨已死。前方薫「隨濃隨淡，一氣落筆」之說，竊謂又失之太疎。蓋落筆之後，淡墨染一二次足矣。

一遍二遍三遍一歇，俟乾再點。四遍五遍又一歇，俟乾再點。六遍七遍，不乾而點，則紙通矣。七遍大約耳，其中皴擦原無定數。今人但知點染，不知葉中有皴，點不成點，染不成染，故謂之皴。上同

點葉粒粒宜分，若先模糊，後則不見筆法矣。然亦不宜太散，太散，點成望之不秀。上同

松宜高宜直，枝宜轉折如人手臂。上同

松宜禿針在枝杪，勿附於頂，葉宜少，根在土。上同

孤樹宜奇成林，不宜太奇，雖要古然須秀。秀而不古則稚，古而不秀則俗。松忌俗，柳忌嫩，畫柳畫松不宜同。上同

圓松不得多樹，孤松宜圓葉。上同

松樹多則葉密，孤立則葉稀，或留一枝二枝不點葉亦可。上同

松宜欹不宜屈，宜古不宜俗，古易俗，欹易屈，故宜別之。上同

畫柳身宜闊，枝宜長，條下垂宜直，轉折處宜有力，宜欹斜不宜特立，宜交加不宜遠背，根宜現，節宜□，幹宜挺，上絲宜疎，少皮宜皴黑，枝不盡條，條宜長短有致。上同

柳枝長於身，條長者可以至地。然松在山，柳近水，亂生於野田僻路之間更妙。雜樹中偶見柳，卽有致；柳樹中隱雜樹，不得；柳下但宜蘆葦。上同

畫柳，向右條自上而下，向左條自下逆上，左多則右少，右長則左短。不得左右一致。上同

山水以樹始，昔人樹訣已備言之。下筆須要留意，筆筆要轉折，心手並運，久之純熟，自然一樹成，必有可觀。趙文度常云：「樹無他法，要枝幹得勢，則全幅振起。」惲南田與石谷論畫書曰：「僕苦寫樹發枝多枯窘，是以作山水初落筆便有戒心也。」可見前人作畫，愼始如此。清錢杜松壺畫憶

山水中松最難畫。各家松針凡數十種，要惟挺而秀，則疎密肥瘦皆妙。昔米顚作海岳菴圖，松計百餘樹，用鼠鬚筆剔鍼，鍼凡數十萬，細辨之無一敗筆。所以古人筆墨，貴氣足神完。上同

宋人寫樹，千曲百折。惟北苑爲長勁瘦直之法，然亦枝根相糾。至元時大癡仲圭一變爲簡率。愈簡愈佳。上同

空鉤葉，各家所作不同，總宜靜穆古雅。如設色空鉤者，不妨留一株竟不着色，亦趙法也。上同

畫樹法，四筆卽成樹身，而四筆之曲直，全視乎一筆之曲直。樹至四五株卽成一林，參差交互，若相爭，又若□□□，須有相爭之勢，不可露出相讓之迹。畫樹葉法，手先須緊貼在樹身上，由內而外，由澹而濃，由淺而深，由疎而密。清盛大士谿山臥遊錄

雜樹最忌束薪叢竹，尤嫌編帚盧草，無風亦偃，蕉桐有屋方栽，松不與衆木齊，眉柳必向橫塘顧影。清湯貽汾畫筌析覽

*枝法不一，葉式多門，各用其長，勿求其備。工於葉者多圖春夏，能於枝者儘作秋冬，切勿諱短而強長，就生而舍熟。故子久多春，雲林多秋，松年多冬，而南宮多夏。兼長固爲能品，不如專習之尤能，專習固已化工，庶可兼長而俱化。上同

*聞之老畫師云：「畫樹備五六不同之根式已足，不必多求。」是林木亦須專精極慮矣。歷觀古人名作，無不如此。猶之綴辭之士，儲典不滿百，而善用者不竭，亦是意也。故雖五六根式，而善變者無方。

柳之體輕而神重，故畫柳絲到梢處，須直如懸繩，不直，則輕而不重矣。清戴熙習苦齋畫絮

惲東園之柳輕，華東園之柳重，皆能攝柳之神。清戴熙賜硯齋題畫偶錄

作畫先從樹起，此一定之法。畫樹身要筆筆轉折，不可信筆，信筆，直筆也，清秦祖永繪事津梁

畫樹身不可板刻，處處要意到筆不到，畫成倍覺靈活。上同

畫樹要有凹凸之形，左凹右凸，或右凹左凸，畫成自有勁挺之容，乃合樹之體勢。起手左一筆爲分，著末右一筆爲合，處處皆以凸凹二字參之，則畫樹身自迎刃而解矣。上同

畫樹枝，向左樹自上而下，向右樹自下而上，神而明之，自然攸往咸宜。至發枝之應疏應密，在臨時審取形勢成之，不必執滯。上同

香山翁云：「須知千樹萬樹，無一筆是樹；千山萬山，無一筆是山；千筆萬筆，無一筆是筆。」有處恰是無，無處恰是有，所以爲逸。學者會得此旨，自然擯落筌蹄，方窮至理。上同

畫樹先從枯樹起，用筆要八面出鋒，方能面面生枝，自無窒礙。惟耕煙翁深得營邱之妙，最爲擅勝。上同

布樹要有串插，或三樹一叢，或五樹一叢不等．要有偃有仰，有遠有近，有高有低，方顯離奇之致．不可失之平實，此章法中最爲緊要．如布樹失勢，通幅便不振矣．上同

古語云：「畫人莫畫手，畫樹莫畫柳」，柳之難畫可知矣．李長蘅云：「胸中先不著畫柳想，畫成樹身，隨意鈎下數筆，使得其妙．」此言差可體會．上同

點葉一叢，樹葉子不得雷同．須要有濃有淡，有疎有密，有縱有橫．何謂縱橫？下墜葉縱也，大混點橫也．介字點縱之類，刷松針橫之類．不縱不橫夾葉圓圈子梅花鼠足點是也．餘可類推．畫成樹後，應用若何點配搭，在臨時斟酌之，不可忽略．上同

柳條下垂須要直，忌細忌濃忌捺撇．不但捺撇交加亂，而且微風東西判．儻作風柳須避直，捺全用捺撇全撇．柳絲穗穗各自開，莫使上層拖落來．若使拖落絲絲接，上穗下穗分不得．又恐上疎下層密，柳樹分穗用何術？一穗共用五六筆，先用一穗當中立．左右各向如輔弼，譬如飛鳥張兩翼．起筆分丫用何式，除去三叉便用得．一穗五筆六筆集，雖說難畫能事畢．大榦上升細枝及，細枝彎彎硬不得．一枝一枝魚鱗式，然後尖頭接出直直條．不宜用側筆，淡墨中鋒最動目．清戴以恒醉蘇齋畫訣

第十三　山石論

高嶺最嫌隣刻石，遠山大忌學圖經。（梁元帝山水松石格）

山分八面，石有三方。（唐王維山水訣）

*凡畫山水，平夷頂尖者巔，峭峻相連者嶺，有穴者岫，峭壁者崖，懸石者巖，形員者巒，路通者川，兩山夾道名爲壑也，兩山夾水名爲澗也，似嶺而高者名爲陵也，極目而平者名爲坂也，依此者，麤知山水之髣髴也。（唐王維山水論）

*諸名詞雖無關宏恉，然不可不知。

*前輩畫太湖石，皆以淺深墨淡嵌空而已。黃居寶以筆端擿擦，（上七常反下七葛反）文理縱橫，夾雜砂石，稜角峭硬，如蚪虎將踴，厥狀非一也。（宋黃休復論畫石）

*黃居寶爲黃筌子，筌爲北派花鳥大家。

重巒切忌頭齊，羣峯更宜高下。（宋李成山水訣）

顚*崖怪石，不用頻施。上同

*韓拙曰：「大畫石者貴要磊落雄壯，蒼硬頑澀，礬頭菱面，層疊厚薄，覆壓重深，落墨堅實，凹深凸淺，皴拂陰陽，點均高下，乃爲破墨之功也。」

亂石礧堆，奇怪者三塊兩塊。上同

千巖萬壑，要低昂聚散而不同；疊巘層巒，但起伏崢嶸而各異。上同

山大物也，其形欲聳拔，欲偃蹇，欲軒豁，欲箕踞，欲盤礴，欲渾厚，欲雄豪，欲精神，欲嚴重，欲顧盼，欲朝揖，欲上有蓋，欲下有乘，欲前有據，欲後有倚，欲下瞰而若臨觀，欲下游而若指麾。此山之大體也。宋郭熙林泉高致集

山以水爲血脈，以草木爲毛髮，以烟雲爲神彩，故山得水而活，得草木而華，得烟雲而秀媚。水以山爲面，以亭榭爲眉目，以漁釣爲精神，故水得山而媚，得亭榭而明快，得漁釣而曠落。此山水之布置也。上同

山有高有下，高者血脈在下，其肩股開張，基脚壯厚，巒岫岡勢，培擁相勾連，映帶不絕，此高山也。

故如是高山，謂之不孤，謂之不什。下者血脈在上，其顛半落，項領相攀，根基龐大，堆阜臃腫，直下深插，莫測其淺深，此淺山也。故如是淺山，謂之不薄，謂之不泄。高山而孤，體幹有什之理；淺山而薄，神氣有泄之理，此山水之體裁也。上同

石*者，天地之骨也，骨貴堅深而不淺露。水者，天地之血也，血貴周流而不凝滯。上同

*秦化鵬曰：「凡石之性非一，或硬或滑，或燥或潤，其質有方有圓，有砥有駁，無常形而有條理。」

山無烟雲，如春無花草。上同

山無雲則不秀，無水則不媚，無道路則不活，無林木則不生，無深遠則淺，無平遠則近，無高遠則下。上同

山*有三遠：自山下而仰山顛，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦，高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意冲融而縹縹渺渺。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者冲澹。明瞭者不短，細碎者不長，冲澹者不大，此三遠也。上同

三遠之說，爲中國繪畫上極適當之公式，雖立名略有小異，然不逾此範圍．其人物之在三遠，亦最切於三遠也．參看二百四十八頁，韓拙條，及二百五十頁黃公望「山論三遠……」條．

費漢源曰：「山有三遠：曰高遠，曰平遠，曰深遠．高遠者，卽本山絕頂處，染出不皴者是也．平遠者，於空闊處，木末處，隔水處染出，皆是．深遠者，於山後凹處，染出峯巒，重疊數層者是也．三遠惟深遠爲難，要使望之，莫窮其際，不知其爲幾千萬重，非有奇思者，不能作其形勢．卽如近山，無有二理，亦無有他法，以渾化爲主．若用死墨宿墨，則落惡道矣．」

山有三大：山大於木，木大於人．山不數十里，如木之大，則山不大．木不數十百，如人之大，則木不大．木之所以比夫人者，先自其葉，而人之所以比夫木者，先自其頭．木葉若干，可以敵人之頭．人之頭自若干葉而成之．則人之大小，木之大小，山之大小，自此而皆中程度，此三大也．同上

山欲高，盡出之則不高，烟霞鎖其腰則高矣．水欲遠，盡出之則不遠，掩映斷其脈則遠矣．蓋山盡出，不唯無秀拔之高，兼何異畫碓嘴？水盡出，不唯無盤折之遠，兼何異畫蚯蚓？同上

畫山石者，多作礬頭，亦爲凌面，落筆便見堅重之性．宋郭若虛圖畫見聞志

*凡畫山，言丈尺分寸者，王右丞之法則也。山有主客尊卑之序，陰陽逆順之儀。其山各有形體，亦各有名，習山水之士，好學之流，切要知也。主者，衆山中高而大也。有雄氣敦厚，旁有輔峯叢圍者嶽也。大者尊也。小者卑也。大小岡阜朝揖於前者，順也。無此者逆也。客者，不相下而過也。分陰陽者，用墨而取濃淡也。凹深爲陰，凸面爲陽。山有高低大小之序，以近次遠，至於廣極者也。洪谷子云：尖曰峯，平曰頂，員曰巒，相連曰嶺，有穴曰岫，峻壁曰崖，崖下曰巖，巖下有穴而名巖穴也。山大而高曰嵩，山小而高曰岑。銳山者，高嶠而纖峻也。卑小尖者，扈也。小而衆山歸叢者名羅圍也。言襲涉者，山三重也。兩山相重者，謂之再不映也。一山爲伾。小山曰岋，大山曰峘。岋謂高而過也。言屬山者，相連屬也。言嶧山者，連而絡繹也。絡繹者，羣山連續而過也。山岡者，其山長而有脊也。言翠微者，近山傍坡也。山頂衆者山顛也。巖者，洞穴是也。有水曰洞，無水曰府。言堂者，山形如堂室也。言嶂者，如幃帳也。言小山，別大山，鮮不相連也。言絕崇者，連山斷絕也。言屋者，左右有山夾山也。言礙者，多小石也。平石者，盤石也。多草木者謂之岵，無草木者謂之垓。石載土，謂之崔嵬，石上有土也。土載石，謂之砠，土上有石也。土山曰阜，平原

曰坡。坡高曰壠。岡嶺相連，掩映林泉，漸分遠近也。言谷者，通路曰谷，不相通路者曰峪。窮瀆者無所通，而與水注者川也。兩山夾水曰澗，陵夾水曰溪，溪中有水也。宜畫盤曲掩映，斷續伏而後見也。山有四方體貌，景物各異。東山敦厚而廣博，景質而水少。西山川峽而峭拔，高聳而險峻。南山低小而水多，江湖景秀而華盛。北山闊墁而多阜，林木氣重而水窄。東山宜村落薪鋤，旅店山居，宦官行客之類。西山宜用關城棧路，羅網高閣，觀宇之類。北山宜用盤車駱駝，樵人背負之類。南山宜江村漁市，水邦山閣之類。但加稻田漁樂，勿用車盤駱駝，要知南北之風故不同爾！深宜分別。山有四時之色，春山豔冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如洗，冬山慘淡而如睡之說，四時之氣象也。郭氏曰山有三遠：自山下而仰山上，背後有淡山者，謂之高遠。自山前而窺山後者，謂之深遠。自近山邊低坦之山，謂之平遠。愚又論三遠者，有近岸廣水，曠闊遙山者，謂之闊遠。有煙霧暝漠，野水隔而髣髴不見者，謂之迷遠。景物至絕而微茫縹渺者，謂之幽遠。以上山之名狀，當備畫中用也。兼備博雅君子之問，若問而無對，爲無知之士，不可不知也。或詩句中有諸山名，雖得名，卽不知山之體狀者，惡可措手而製之？凡畫全景者，山重疊覆壓，咫尺重深，以近次遠，或由下增疊，分布相輔，以卑次尊，各有順序，又不可太實，仍要

嵐霧鎖映林木遮藏不可露體，如人無衣，乃窮山也。且山以林木爲衣，以草爲毛髮，以煙霞爲神采，以景物爲妝飾，以水爲血脈，以嵐霧爲氣象，畫若不求古法，不寫眞山惟務俗變，採合虛浮，自爲超越古今，心以自蔽，變是爲非，此乃懵然不知山水格要之士，難可與言之！ 宋韓拙山水純全集

*惲壽平曰：「春山如笑，夏山如怒，秋山如妝，冬山如睡，四山之意，山不能言，人能言之.」

畫石之法，先從淡墨起，可改可救，漸用濃墨者爲上。 元黃公望寫山水訣

*石無十步眞，石看三面，用方圓之法，須方多圓少。 上同

*韓拙曰：「昔人云：「石無十步眞，山有十里遠.」」

董源坡脚下多有碎石，乃畫建康山勢。董石謂之麻皮皴；坡脚先向筆畫邊皴起，然後用淡墨破其深凹處，著色不離乎此。石著色要重。 上同

董源小山石謂之礬頭，山中有雲氣，此皆金陵山景，皴法要滲軟，下有沙地，用淡墨埽，屈曲爲之。再用淡墨破。 上同

山論三遠：從下相連不斷，謂之平遠；從近隔間相對，謂之闊遠；從山外遠景，謂之高遠。 上同

畫石之妙用藤黃水浸入墨筆，自然潤色，不可用多，多則要滯筆間，用螺青入墨亦妙，吳裝容易入眼，使墨士氣。同上

*山頭要折搭轉換，山脈皆順，此活法也。衆峰如相揖遜，萬樹相從，如大軍領卒，森然有不可犯之色，此寫眞山之形也。同上

*參看二百七十九頁秦祖永「峯巒須要……」一條.

山坡中可以置屋舍，水中可置小艇，從此有生氣。山腰用雲氣，見得山勢高不可測。同上

*畫石之法，最要形象，不要石有三面。或在上，在左側，皆可爲面。臨筆之際，殆要取用。同上

*右丞曰：「石有三方」，即石有三面也，是說從客觀着想，蓋石爲「立體的」，非見三面，決無形象也。此云：「不要石有三面」，乃從主觀着想，蓋在上或在左側，既爲一面，則在右，或在下或在右側，同時亦成其面，仍是一說，參看二百七十四頁秦祖永「古語云」一條.

*作畫，凡山俱要有凹凸之形，先鈎山外勢形像，其中則用直皴，此子久法也。明董其昌畫旨

*此黃北苑法也，而云子久者，意言其近耳.

今人從碎處積爲大山，此最是病。古人運大軸只三四大分合；所以成章，雖其中細碎處甚多，要之取勢爲主。上同

昔人評石之奇，曰透；曰漏；吾以知畫石之訣，亦盡是矣。趙文敏常爲飛白石，又常爲卷雲石，又爲馬牙拘石，此三種足盡石之變。上同

山不必多；以簡爲貴。明董其昌畫禪室隨筆

雲林山，皆依側邊起勢，不用兩邊合成，此人所不曉。上同

凡畫山水，須明分合，分筆乃大綱宗也；有一幅之分，有一段之分；於此了然，則畫道思過半矣。明董其昌畫眼

遠山一起一伏則有勢。上同

雲山不始於米元章，蓋自唐時王洽潑墨便已有其意。董北苑好作煙景，煙雲變沒；即米畫也。余於米芾瀟湘白雲圖，悟墨戲三昧，故以寫楚山。上同

唐人作設色山，都無皴法。青浮山人輯董華亭畫錄

山欲高，盡出之不見其高，以烟雲斷其腰，則高矣。（同上）

凡畫遠山峯，青色露尖，一切上濃下淡，此何理也？因極意觀審久，驗其不然。上下濃淡，須一色乃得。但爲雲所掩隔腰脚者，則變換耳！前人未嘗言及。（明汪珂玉珊瑚網）

*遠山用染不用皴。畫家都以爲易事，豈知安放高下妥貼，正一幅之眉目，其間宜尖而或反平，宜平而或反突，曾足當法鑑否？其染處，亦須一面染到，一面染不到，乃無板癡之病。又古人畫淡遠山之外，復畫濃墨遠山者最多。後人不知，往往笑之。不知日影到處之山則明，不到處之山自然昏黑，於晚景落照時更易了然。如若不信，請於風雲天色或晴霽薄暮時高眺，留意審察，方信古人不謬。（明唐志契繪事微言）

*畫遠山極難，難在純染不皴。初學下筆，必多願與手忤，蓋通用不過三色，而各有深淺而已，曰黑，曰赭，曰青。余染遠山用大筆。先在洗內將筆洗淨，稍含清水，然後蘸墨，復在磁碟內輾轉數下，使墨繞周毫，方可就其位置，一氣染去，左手持吸墨紙一張，隨即仆下吸乾，結果定有意想不到境界。參看二百五十六頁王概「凡打遠山」條。

畫石外爲輪廓，內爲石紋，石紋之後，方用皴法。石紋者，皴法之現者也。皴法者，石紋之渾者也。（明龔賢畫訣）

*畫石筆法，亦與畫樹同。中有轉折處，勿露稜角。畫石塊，上白下黑。白者陽也。黑者陰也。石面多平，上承日月照臨，故白。石旁多紋，或草苔所積，或不見日月爲伏陰，故黑。上同

*日人金原省吾曰：「以白與黑之光度而描石體者，染也。」

石最忌變，亦不宜巧，巧近小方，變無所取；石不宜方，方近板，更不宜圓，圓爲何物？妙在不圓不方之間。上同

石必一叢數塊，大石間小石，然須聯絡，面宜一向，即不一向，亦宜大小顧盼。上同

石下宜平，或在水中，或從土出，要有著落。今人畫石皆若倒懸，可笑可笑！上同

石有面，有肩，有足，有腹，亦如人之俯仰坐臥，豈獨樹則然乎？上同

畫樹易，畫石難。樹有體段，石無端倪。石自石而山自山。今人作畫，樹下轉似山，山頭轉似石。上同

石有背面，面多皴，背不宜多皴，惟屋亦然。景在下面朝我，景在上面朝外。石亦然。上同

石面有似平臺者，然平臺者即破山也。山倒去半邊，即成平臺。故作色平臺，面染綠苔，草色也。旁染赭色，倒去沙土色也。上同

*山頭宜分土石，或石戴土，或土戴石。所以欲分者，辨深淺也。深山大壑純用石山不妨；若淺水沙灘；不妨用土山耳。土山下不妨用小石爲脚。大山內亦宜用土山爲肉，純用石恐無煙雲縹渺之態耳。同上

*參看二百七十一頁盛大士「畫山或石」條。

畫石宜穩。今人畫石不管著落何地。或著水，如在水中，或著土，如在土上。今人常畫一尖倒垂，似懸而無所依附，可笑可歎也。同上

大石間小石，染墨小石宜黑；大石宜白。同上

玲瓏石最忌瑣碎，瑣碎美人閫中物也。同上

玲瓏石宜在水邊，近日文沈圖中多畫此。同上

玲瓏石多置於書屋酒亭旁，大邱大壑中，不宜著此。同上

畫石欲靈活忌板刻，用筆飛舞不滯，則靈活矣。清王翬清暉畫跋

雲林生畫石從大李將軍勾砍中來。清吳歷墨井畫跋

*畫石起手當分三面法：觀人者必曰氣骨，石乃天地之骨，而氣亦寓焉。故謂之曰雲根。無氣之石則爲頑石，猶無氣之骨，則爲朽骨。豈有朽骨而可施於騷人韻士筆下乎？是畫無氣之石固不可，而畫有氣之石，即覓氣於無可捉摹之中，尤難乎其難。非胸中煉有媧皇，指上立有顛末，未可從事。而我今以爲無難也。蓋石有三面。三面者，即石之凹深凸淺，參合陰陽，步伍高下，稱量厚薄，以及礬頭菱面，負土胎泉，此雖石之勢也，熟此而氣亦隨勢以生矣。秘法無多，請以一字金針相告曰：「活」。清王概芥子園畫傳

*華琳曰：「豈惟畫石之筆當活？何筆不當活？但不可止取形活，如止取形活，則燥率輕浮之病皆生，究之仍非活也。惟筆尖刺紙雖着用，又要提着用，弗任副毫攤在紙上，則運腕運臂俱有氣力，即筆墨之極處，亦活潑潑地。故學者欲出紙，先入紙，則跳脫有日矣，活矣。」

凡打遠山，必先以香朽其勢，然後以青以墨，一一染出。初一層色淡，後一層略深，最後一層又深，蓋愈遠者得雲氣愈深，故色愈重也。同上

畫石下筆法及層疊取勢法：余所謂一字金針曰活者，尤須於三面未分，一筆初下，具有磊落雄壯氣概。一筆須有數頓，使之矯若游龍，先用淡墨勾眶，再以醮墨破之石廓，如左既勾濃，則右宜稍淡，

以分陰陽向背。千石萬石，不外參伍其法。參伍中，又有小間大，大間小之別。畫成依廓加皴，漸有游刃，雖諸家皴法不一，石體因地而施。卽於一家之中，尺幅之內，或弁於山，或帶於水，甚夥其形，總不外此一二法則。他無論，卽米山乃全是墨點暈成，不須勾廓者，然於不勾之中，亦未嘗不具此法，於層層烘染處逼出，甚森嚴也。上同

畫石大間小，小間大之法：樹有穿插，石亦有穿插。樹之穿插在枝柯，石之穿插更在血脈。大小相間，有如布棋，穿插是也。近水則穉子千拳而抱母，環山則老臂獨出而領孫，是有血脈存焉。上同

畫石之法，先從淡起，可改可救。漸用濃墨爲上。又云：畫石之妙，用藤黃浸入墨筆，自然色潤。不可多，多則滯筆。間用螺青入墨，亦妙。上同

畫石間坡法：子久雲林畫石，多間土坡，望而可施坐臥。水邊竹下，正宜留此，以待幽人。非一味疊石，使人畏心生也。上同

北苑巨然石法：此披麻皴也。北苑巨然及松雪大癡仲圭，皆畫之中有正開石面，如鼻準然，號曰石準。子久尤喜爲此。上同

雲林石法：雲林石做闊全，然全正鋒倪多側筆乃更秀潤，所謂師法捨短也。上同

吳仲圭石法：仲圭披麻皴最爲純熟，且於熟處用生，爲他家所不及。上同

王叔明石法：此披麻帶解索皴也。獨黃隺山樵畫之。山樵爲松雪甥，畫乃追踪松雪，而石有出藍之譽。上同

黃子久石法：子久，常熟人，有謂其畫多作虞山石，層層駘蕩者。如王宰蜀產，多畫蜀中山水。玲瓏巃嵸，峴嵯巧峭，各因所見，其語良是。故子久實本石法於荊關，而自爲減塑筆，如畫沙，益見高簡。上同

二米石法：此米點而微間芝麻皴也。元暉父子於高山茂林中，時一置之。層層點染，以煙潤爲主，雖不露石法稜角，然視其脈廓下手處，實披麻也。上同

畫山起手法：山之輪廓先定，然後皴之。今人從碎處積爲大山，最是病處。古人運大軸只三四分合，所以成章，雖其中細碎處甚多，與皴法不一，要之取勢爲主。上同

開嶂鈎鎖法：凡人百骸未具，鼻準先生，初下一筆，所謂正面山之鼻準是也。偏體揣視，更重顱骨，結頂一筆，所謂嶂蓋山之顱骨是也。此處起伏爲一山之主，而氣脈聯絡，幷爲通幅之一樹一石，皆奉

爲主，又有君相保焉。故郭熙爲主山欲聳拔，欲蟠蜿，欲軒豁，欲渾厚，欲雄豪而精神，欲顧盼而嚴重，上有蓋，下有承，前有據，後有倚，其法盡之矣。上同

賓主朝揖法：摩詰曰「畫山先審氣象後辨淸濁，定賓主之朝揖，列羣峯之威儀，多則亂，少則慢」

山有高有下，高者血脉在下，肩股開張，基脚厚壯，巒岫環繞，映帶不絕，此高山也。必如是，始謂之不孤；不仆；下者血脉在上，其巔平落，頂額相攀，根基龐大，堆阜臃腫，深插莫測，此淺山也。必如是，始謂之不薄不泄。上同

主山自爲環抱法：前圖猶藉客峯以成氣象，玆則特舉主山自爲環抱一法，以其昂首舒臂，衆象包羅，無暇外景，畫中更爲深鬱，所謂直賦本事，無暇襯貼者。是與前作較，前則大君臨明堂，羣候朝拱，此則恭默思道，深宮獨處之時焉。王右丞嘗用此畫主山。上同

*山論三遠法：山有三遠，自下而仰其巔曰高遠；自前而窺其後，曰深遠；自近而望及遠，曰平遠。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之致冲融，此處皆爲通幅大結。深而不遠則淺，平而不遠則近，高而不遠則下。凡山水中患此，猶之對淺人近習輿儓皂隸，凡下之骨，山中人惟有棄廬拋脊，掩鼻而急走

矣。然遠欲其高，當以泉高之，雁蕩千尋，匡廬三疊，非高遠而何？遠欲其深，當以雲深之，玉女靑迷，明星翠鎖，非深遠而何？遠欲其平，當以煙平之，岡明華子，谷冷愚公，非平遠而何？同上

*三遠畫法，此爲最正者，然華琳不滿此論，見下。

*主山之脈絡既知，輪廓素習，則諸家皴法，宜於誰先？曰：董北苑爲集大成，其皴法蒼老，當從此鍊筆。筆既老，諸體無難。且學畫先恐學壞手，惟此皴法不壞手，余豈左其祖耶？同上

*此總論諸家巒頭也，自董源至元四大家，俱見下文，當取原書參照。

*董源。北苑峯巒淸深，意趣高古。論者謂其水墨似王維，着色如思訓。多用披麻皴，用色濃古，宋四大家，如子久雲林多師則之。子久晚年雖變其法，自成一家，却終不能出其籓籬。同上

*宋爲元字之誤。

巨然。得北苑正傳，筆墨秀潤，善爲煙巒，少年多礬頭，中年則峻拔，晚歲則平淺趣高，又其峯巒頂竇之外，及林麓間，輒作卵石，不可不知。同上

荆浩。洪谷子善爲雲中山頂，四面峻厚，嘗嗤吳道子有筆而無墨，項容有墨而無筆。今觀其皴

眞筆筆是筆，却筆筆是墨，故關仝北面事之。同上

關仝。 仝師浩，晚年有出藍之譽，脫略毫楮，筆簡而愈壯，景少而愈長，輪廓櫛多，玉印疊素，雅秀無比也。李成師事之，郭忠恕亦宗其法。同上

李成。 畫師關仝，烟雲變幻，水石幽閒，險易各盡其妙。議者謂得山之體貌，爲古今第一。同上

范寬。 始師李成，又師荊浩，山頂多用密林，水際好作突兀大石。常嘆曰：「師古人不若師造化」。乃卜居終南太華，徧觀奇勝，落筆雄老，眞得山之骨者。名與關仝李成並馳，但晚年用墨太多，士石不分耳。同上

王維。 始用渲淡，一變鈎斫法。文人之畫，自右丞始，是爲南宗。其後得其傳者，董巨，李成，范寬，爲嫡子，及荊，關，張璪，畢宏，郭忠恕亦師其法，宋米氏父子，王晉卿，李龍眼，趙松雪，皆從巨然得來，直至元四大家王黃倪吳，皆其正傳，明之文沈，則又遙接衣鉢。同上

李思訓。 小斧劈皴也，筆極遒勁，是爲北宗，號大李將軍，善用金碧，爲一家法，却肉中有骨，豐滿中氣勢峻嶒，後人着色工畫，往往宗之，總不能夢見。其子昭道，稍變其勢者，思筆力視父爲未及，却亦

足傳，號小李將軍。宋趙伯駒，趙伯騎，馬遠，夏圭，李唐，劉松年，皆宗思訓。元之丁野夫，錢舜舉，及仇十洲俱倣之。得其工，未得其雅。以至戴文進，吳小仙輩，日就狐禪，北宗衣鉢塵土矣。上同

李唐。 唐擴思訓之皴，而盡筆力以騁之。又變小斧劈而爲大斧劈矣。宋徽宗云：「近日李唐可比思訓。」時號二李。劉松年原師張敦禮，神氣精妙，名過於師。後又將二李之大小斧劈而鎔爲一家。上同

劉松年。 松年思張訓禮，舊名敦禮，避光宗諱，故改今名。張學李唐，今人只知松年之畫，上追思訓，而不知河源之溯，實賴乎張。上同

郭熙。 山水寒林宗李成，得煙雲隱見之態，布置筆法，獨步一時。早年巧瞻工致，晚年落筆亦壯。山頭作雲頭，頗覺雄麗。古人云：「夏雲多奇峰，天開圖畫。」則熙實師造物矣。元人惟宗董巨，曹雲西，唐子華，姚彥卿，朱澤民，則宗郭熙。上同

蕭照。 照畫得北苑法，而皴以遒勁過之。猶喜爲奇峰怪石，望之有波濤洶湧，雲屯風捲之勢。上同

江貫道。 師巨然。其皴法稍變，俗呼爲泥裏拔釘。以苔輒作長點如錐，亦有一種蒼奧處。上同

李公麟．集顧陸張吳諸家以爲己有，作畫多不着色，論者謂其山水似李思訓，瀟洒如王右丞，當爲宋畫第一．上同

李成．此咸熙匡廬東浙筆意也．書法中所謂瘦硬通神，咸熙得之矣．上同

米芾．襄陽用王洽之潑墨，參以破墨積墨焦墨，故融厚有味．人謂米氏善於用墨，而余獨謂善於用筆．米筆施之書中，時有奴張，見於畫內，惟覺圓厚．圓猶可熟習而成，厚則眞從天分中出．天分薄者學此，猶商君之欲旨於叔度顏回，終未可也．米芾雖學王洽，實發源乎北苑．近人學米太模糊，與太明露，乃交失之．米明露處如微雲河漢，明星燦然，今人則成鐵綿穿豆豉矣．米模糊處如神龍矯矯，隱見不測，今人則糞草堆壤，蕪穢不治矣．然則何以學米?：曰「用筆如錐，用墨如飛．」又曰：「惜墨如金，弄筆如丸．」筆墨之跡交鎔，乃是眞米．上同

米友仁．二米豈大理石屛風哉?何今人之不善學米也．友仁蓋變其父之家法，而於烟雲奇幻，縹縹渺渺，若有樓閣層層藏形其內，一洗宋人窠臼，猶眉山之於老泉，不得不變，然却有不變者在．上同

倪瓚．倪，黃，吳，王，號四大家．子久叔明，皆從北苑起祖，畫多側筆，而雲林尤甚．雲林之皴，水嚣潭

空，簡而益簡。在他家用筆煩溽，猶可藏得一二敗筆，雲林則於無筆處，尙有畫在，敗筆總不能藏，且其石廓多作方解體勢，依然關仝也。但仝用正鋒，倪運以側。所謂側縱，又非將筆一味橫臥紙上，又非只用穎尖按之無力，乃用筆活甚，故旁見側出，無非鋒鋩。用筆捷甚，故毫尖雖末，煞有氣力。此法最難，非從北苑諸家入手，到神化時，將諸家皴法千陶百鍊，未可到雲林無筆處有畫也。今人凡遇淺近邱壑，輒曰雲林，是雲林爲人所略。而余獨鄭重以詳言之，分其體勢，一爲平遠，一爲高遠，以見高遠中尙是關仝，平遠中未離北苑也。同上

黃公望。　子久山似董源，能變其法，自成大家。頂多巖石，却有一種風度。凡作畫，俱要有凹凸，山之外輪極力奇峭，筆於直中有屈，一筆數頓，中則直皴矗聳有勢，此子久家法也。今舉其巒頭二則，一爲戴石插坡，土石各半，一爲純石山，當審其地而用之。同上

吳鎮。　仲圭山範巨然，率略中極其高妙。山多負石，點則攢點。同上

王蒙。　叔明輒用古篆隸法，雜入皴中，如金鑽鏤石，鶴嘴劃沙，雖師趙吳興，寶自出鑪冶，尖而不穉，勁而不板，圓而不成毛團，方而不露圭角。其摹唐宋諸家，無不一一逼肖，元季推爲第一。大凡學一

人，不可死在一人範圍，如叔明者，其於諸家眞毫髮無遺憾矣。同上

畫坡法：坡有石坡，有土坡，有土石相雜坡。安置坡處，有上平下廣，穩覆如盂者，有上開下合，亭立如菌者，有直插雲表，形如象鼻者。形勢不一，而坡面宜如削平，坡側皴宜勾搭縝密，像土石之久經風雪折剝文理天生，卽披麻中，亦宜稍雜入斧劈，取峭。坡面如用石綠淡標及草綠，則坡側當用赭石；坡面用赭石中稍加藤黃號赭黃者，則坡側宜用赭石，或用赭墨；但於邊上用淡赭，以分層廓。同上

黃子久最喜畫山坡，每於山頭層層相加，筆筆取其生疎。同上

山坡路逕法：花忘曾魏，尙爾通人，室滿蓬蒿，猶當開逕。邱壑既已紛綸，逕路還宜商酌。大抵宜委委曲曲，或隱或見，不得一味直如死蛇，折同鋸齒。近手儘有佳畫，只因開逕欠妥，白璧微瑕，遂爲通幅之累不少。故昔人有「有好山，無好路」之語，蓋路卽山之點題處也。幽人韻士，於此棲隱，徑路實其眉目，使人望而知爲有道在焉。同上

畫山田法：鑿井耕田，山居本分；十字溪頭，數重花外，最不可少秧針麥浪，以備桑盛。盛子昭豳風圖，平疇千里，純以大綠傅絹上，以草綠染出方界，再以草綠細點，層層分布中，想見兩岐連穎，山中人

無愁枵腹。同上

畫平田法：柴門臨水稻花香，水田漠漠，平遠中用此法最宜。如畫春田，則用石綠或草綠矣。若畫秋田，黃雲甫割，稻孫滿灃，則用赭黃染方界內田埂及土坡側處，則用純赭以別之。同上

畫中龍脈開合起伏，古法雖備，未經標出。石谷闡明，後學知所矜式。然愚意以為不參體用二字，學者終無入手處。龍脈為畫中氣勢，源頭有斜有正，有渾有碎，有斷有續，有隱有現，謂之體也。開合從高至下，賓主歷然，有時結聚，有時澹蕩，峯迴路轉，雲合水分，俱從此出。起伏由近及遠，向背分明，有時高聳，有時平修，欹側照應，山頭山腹山足，銖兩悉稱者，謂之用也。若知有龍脈，而不辨開合起伏，必至拘索失勢；知有開合起伏，而不本龍脈，是謂之顧子失母；故強扭龍脈則生病，開合逼塞淺露則生病，起伏呆重漏缺則生病；且通幅有開合，分股中亦有開合；通幅有起伏，分股中亦有起伏。尤妙在過接應帶間，制其有餘，補其不足；使龍之邪正渾碎，隱現斷續，活潑潑地於其中，方為眞畫。如能從此參透，則小塊積成大塊，焉有不臻神妙者乎？清王原祁雨窗漫筆

山主靜，畫山亦要沉靜。立稿時，須澄神澄慮，存想主山從何處起。布置穿插，先有成見，然後落筆。

使主山來龍起伏，有環抱，客山朝揖相隨，陰陽向背，俱各分明．主峯之脅，旁起者爲分龍之脈，右聳者左舒，左結者右伸．清唐岱繪事發微

坡石要土石相間，石須大小攢聚．山之巒頭，嶺上出土之石，謂之礬頭．其稜面層疊，山麓坡脚，有大小相依相輔之形，有平大者，有尖峭者，橫臥者，直竪者．體或不可雷同，或嵯峨而楞層，或樸實而蒼潤，或臨岸而探水，或浸水而半露．沙中碎石，俱有滾滾流動之意．畫石以欲斜取勢，要見兩面三面，而坡脚與石相連，石嵌土內，土掩石根，崒屼嶙峋，千狀萬態．石紋多端，皴法隨亦盡變．今人作畫，不知古人格法，任己意落筆，從山脚畫起，以碎石攢成大石，以大石壘疊成山，直至壘到山頭，方始住手，是所謂堆砌也，烏覩所謂雄渾崔嵬者哉？畫山大病，最忌山脈不連絡，氣勢不貫串．古法布局起稿，先鈎大山之輪廓，其礬頭坡脚石塊，是隨手相襯增補耳！石乃山之骨，其體質貴乎秀潤蒼老，忌單薄枯燥．畫石之法，不外此矣．同上

*遠山爲近山之襯貼，要得穩妥，乃一幅畫中之眉目也．畫遠山，或尖或平，染之或濃或淡，或重疊數層，或低小一層，或遠峯孤聳，或雲遮半露．古人亦有不作遠山者，爲主峯與客山得勢，諸峯羅列，不

必頭上安頭故也。凡此俱在臨時相望增添，盡致；不可率意塗抹。今人以畫遠山爲易事，所見只用染法，而無筆意，不知染中存意，兼有筆法，似此畫出，遠山纔有骨格。古畫中遠山或前層濃後層淡或前層淡後層反濃者。今人不解其意，乃是夕陽日影倒射也。而遠山之大小尖圓，總要與近山相稱，不可高過主峯，使觀者望之，極目難窮，起海角天涯之思，始得遠山意味。凡信手染出，似近山之影，又兩邊排偶，峯頭對齊，皆是遠山之病。如此者，畫師豈易爲哉？同上

*唐志契上槪均以遠山應近淡遠濃，此謂遠山亦前濃後淡者，與前說略異。

*凡學畫宜先作石蓋用筆之法，莫難於石，亦莫備於石，能於石法精明，推而致之，裕如矣。如學行文，先於虛字口氣輕重轉折之間，都已明白，則布置色澤，自然水到渠成矣。作石全在行筆有神，用墨有度。有功夫者，打一圈子便得石之神理，功夫尙淺，法度未純，雖用意摹寫，神理愈失，可知畫理之得失，只在筆墨之間矣。清沈宗騫芥舟學畫編

*秦化鶴曰：「余聞學畫者，苟不工於木石，則雖假脂粉之豔色，其畫終無骨法。」

*作窠石礬頭，先將匡廓用活筆落定，謂之勾取，勾取其石之大略而已，尙未有層次破碎處也。再

於中間空處，或橫或直或斜；以筆劃開，謂之破。蓋以破其圈圇也。既經破後，石已分出爲頂爲面，爲腰爲脚，而其凹處，天光所不到，石之紋理，晦暗而色黑。至其凸處承受天光，非無紋理，因其明亮而色恆淺，當以乾筆就一邊凹處略重漸開漸輕，依石之紋理而爲之，謂之皴。皴者皺也。言石之皮多皺也。皴筆既下，則石之全體已具，再於皴筆處，用極乾短筆拭之，使凹處黝然而蒼者，謂之擦。至此石之形神已俱得矣。猶以其未能明湛也，復以少濃之乾筆，酌其多寡輕重之宜，漸漸醒出，要令處處見筆墨起落，往來蹤跡，而又無纖微浮滑板滯之弊。同上

●日人金原省吾曰：「先將匡郭用活筆落定者，即描輪廓線也。」

日人金原省吾曰：「此非表示本來價值之高下，乃表示全經過之始末，即排列上之順序是也。」

畫石皴破之筆痕，當如流水中荇帶之梢。又如寫墨蘭花瓣筆法。但用墨宜乾淡，加荇帶蘭瓣，而少加過潤，不宜太多，須於短筆中，參差跳出兩三長筆，須識兩三長筆，乃是石之面紋也。同上

畫石則大小磊疊，山則絡脈分支，而後皴之也。疊石分山，在周邊一筆，謂之鈎勒。鈎勒定，則一石一山之勢定，一石一山妍醜亦隨勢而定，故古人畫石，用意鈎勒，皴法次之。鈎勒之法，一頓一挫，一轉

一折，而方圓橢角之勢，縱橫離合之法，盡得之矣。古人畫石有鈎勒而不設皴者。清方薰山靜居畫論

凡畫山，左向者，其第二三層從右畫下。右向者，其第二三層從左畫下。此要訣也。清費漢源山水畫式

凡畫邊墨筆鋒宜側，要流動活潑，不可一筆直邊，直則過板。邊墨切不可濃，濃則俗惡！學者先將形勢習熟，然後學皴，若形勢不妙，皴雖熟亦難到化境。上同

皴擦不可上頂，點綴最忌滿腔，濃墨邊，宿墨染，枯墨皴，焦墨點，此皆濁俗之病。上同

山無石則無脈絡，石無山則無包含。清奚岡樹木山石畫法冊

純山無石爲堆，純石無山爲髑髏。上同

石面宜白，不白則與山無分矣，石上不生草木故白，土面非草即苔，故宜染墨，非墨無以顯其白，非白無以判其墨。大約皴處皆草木苔蘚也。上同

結處勿結，散處勿散，結處稍濃，散處稍淡。上同

圓石要有稜，方石要層層，亂石要連屬，奇石要有根。危者要勿隕，據地要有情，聚則宜纍纍，散則爲星星。上同

平山之下脚爲坡，坡之疊起者卽山矣。然近山之平者，皆謂之坡可也。遠坡之微有起伏者，卽謂之山可也。大約土山之坡，俱謂之坡。坡下橫筆數道，卽謂之沙。坡宜淺，沙宜長。同上

沙灘石塊，俱立水旁。石宜輪囷，沙宜委長。高山爲阜，高阜爲岡，高岡爲嶺，高嶺蒼蒼，山因雲厚，水以灘長。岼薄水闊，苔少山荒。山荒水闊，畫之最良。我師造化，安知董黃！同上

石多宜靜，靜在安妥，一石嶢峭，羣山參錯，理境勿差，亂無不可。同上

近山色白，積石蒼蒼。遙峯則靑，淺灘則黃。黃者日色，不然水光。有皴無皴，須知陰陽。同上

山之輪廓，先定其劈破囫圇處，次看全幀之勢，主峯多正，旁峯多偏，正峯須留脊，旁峯須向背意到筆隨，不能預定，惟善學者會之耳。清王學浩山南論畫

畫石之法，方者用折，圓者用鈎，順其勢也。同上

李希古山石不點苔，只以焦墨剔細草，此亦分淸山石之一法。清錢杜松壺畫憶

蓋山樹所以間山石峯巒，使深厚而分層次，雲氣中略露尖頂，則倍靈活。同上

作遠山須愼重相度，然後下筆，形勢得，則全幅皆靈動矣。染時有宜意到而筆不到者，神而明之，

存乎其人。同上

畫石法，先分三面。兼方圓而參之以扁，大小相間，左右聯絡，去其稜角而轉折自然，方爲妙手。清盛大士谿山臥遊錄

畫山，或石戴土，或土戴石，須相輔而行。若巉巖峻嶺，壁立萬仞，固須石骨聳拔。然其岡巒邐迤處，仍須用土坡以疏通其氣脈。蓋有骨必有肉，有實必有虛，否則崢嶸而近於險惡，無縹渺空靈之勢矣。同上

畫石須自爲應，陰陽相成，大小相間，人盡知矣。陰必由陽而生，小必因大而破。由陰而存陽者，陽以晦而難明；由小而積大者，大則碎而弗整。然陰中亦復有陽，有宜由陰而存者，陰中之陽也；小中亦復有大，有宜由小而積者，小中之大也。至於沙邊山脚，僅一筆而不完；嶺畔林間，即萬筆而可益。石雖同而各境，不徒關小大之形；石既別而殊情，亦不外陰陽之理。故石法雖在乎皴，而不皴亦得爲石。皴而尙未覺爲石者難藥；不皴而識其爲石者，可師也。清湯貽汾畫筌析覽

*前人論畫山之法，初下正面，一筆爲鼻準，結頂嶂蓋一筆爲顱骨，中間起伏處爲脈絡，固矣。而初

下一筆，亦不必拘定何處，可從正面而積累至上，亦可從嶂蓋而層折至下，總以有脈爲當．同上

*此反駁前王概說．

平遠山不可令如石堆，須有望不盡之意．清戴熙習苦齋畫絮

物有定形，石無定形．有形者有似，無形者無似．無似何畫，畫其神耳．清戴熙賜硯齋題畫偶錄

吾所觀諸前輩畫，其所作三遠，山間有將泉與雲與烟顛倒用之者．又或有泉與雲與烟一無所用者．而高者自高，深者自深，平者自平，於舊譜所論大相逕庭何也？因詳加揣測，悉心臨摹，久而頓悟其妙，蓋有推法焉．局架獨聳，雖無泉而已具自高之勢；層次加密，雖無雲而已有可深之勢；低徧其形，雖無烟而已成必平之勢．高也，深也，平也，因形取勢，胎骨已定，縱欲不高不深不平，而不可得．惟三遠爲不易．然高者由卑以推之，深者由淺以推之，至於平，則必不高，仍須於平中之卑處以推及高，平則不甚深，亦須於平之淺處以推及深．推之法得，斯遠之神得矣．但以堆疊爲推，以穿鑿爲推，則不可；然將何以爲推乎？曰：「似離而合四字，實推之神髓」．假使以離爲推，致彼此間隔，則是以形推，非以神推也．且亦有離開，而仍推不遠者．況通幅丘壑，無一處間隔之理，亦不可無離開之神．若處處合成一

片高與深與平，又皆不遠矣。似離而無遺蘊矣。然則似離而合，畢竟以何法取之？曰：「無他，疎密其筆，濃淡其墨。」上下四旁，晦明借映。以陰可以推陽，以陽亦可以推陰。直觀之如決流之推波，睨視之如行雲之推月。無往非以筆推，無往非以墨推。似離而合之法得，即推之法得；遠之法，亦即盡於是矣。然凡作畫，何處不當疎密其筆，濃淡其墨，豈獨推法用之乎？不知遇當推之勢，作者自宜別有經營，於疎密其筆，濃淡其墨之中，又繪出一段斡旋神理，倒轉乎縮地勾魂之術，捉摸於探幽扣寂之鄉，似於他處之疎密濃淡，其於作用較為精細，此是懸解，難以專注。必欲實實指出，又何異以泉以雲以烟者，拘泥之見乎？（清華琳南宗抉祕）

古語云：「石分三面。」癡翁以為：「或在上，在左側，皆可為面。」此由全體而分三面也。余以為一石之中，亦有三面。如先鈎一石，僅有一面，左皴數筆，右皴數筆，便分三面。皴處凹為陰，凸處不施皴，係日月所照臨為陽，此顯而易見也。大癡老人畫石每有中分兩筆，宛似乂形，是為鼻準，即此所以分三面也。全體可以類推。（清秦祖永繪事津梁）

畫石貴鬆活，其法不外乎大間小，小間大。運用時，全要審向背，定形勢，不必拘局死法。運筆須知

柔而有逸氣；自無板刻之病。落筆宜淡；可改可救。畫成再以焦墨醒之；自有鬆靈活潑之致。畫石鈎眶亦不可太刻露，須要與皴法融洽分明；否則塊塊壘壘，亦不好看。畫路逕須要曲折，有隱有顯，有斜有正，有高有低，方見邱壑靈奇，不同尋常位置。上同

畫山石落筆便須堅重；乃能精氣凝結。上同

畫山鈎勒要活潑隨意，不可板滯。處處取滿勢，畫成自然筆墨開張，不同小家伎倆。上同

峯巒須要有俯視一切之概，左右顧盼，上下迴抱，罔不盡致，則樹石倍覺靈活。所難者，鈎山頭左右分合兩筆耳！癡翁云：「折搭轉換；山脈皆順。」眞畫山妙諦，學者宜細心參之。余以爲畫樹畫石，均不外乎此四字也。上同

麓臺山石，妙如雲氣騰溢，模糊蓊鬱，一望無際，眞高出諸家上。用筆均極隨意，絕無拘牽束縛之態，惟稍有霸悍之氣，未能若煙客之冲和自在也。學者能得其意，一切塵俗蹊徑，自掃除淨盡矣。上同

畫後染遠山，最非易事。昔人有先用朽筆朽定，然後落筆，亦愼重之意也。大要審機取勢，自然通幅生動。前人有言：「大膽落筆，細心收拾。」深得畫家妙用。落筆時，專論筆，收拾時，兼論墨。凡皴之不

足者渲之，石之未醒者提之，山坳樹隙之未融者，重疊而斡暈之，然後筆墨渾化，無美不臻。此眞良工苦心，非苟焉已也。畫能如是，安得不取重於鑒賞家哉？（同上）

勾山勾石筆轉側，若不轉側肥無力。勾山勾石忌十字，十字相交山脈死。山脚疊石須要大，樹大屋大坡亦大。高山頂上須要小，漸高漸狹心了了。上石大如下幅石，遠近高低無分別。下層狹於上層山，高低遠近無處參。（清戴以恒醉蘇齋畫訣）

樹*石雲水，俱無正形。（梁元帝山水松石格）

*以下皆論泉水，仍以次列。

水曲折。（五代荆浩畫說）

*之字水不過三轉，瀑水不過兩重，侵天一道，飛泉湧瀑，多湍徹底。翻濤巨浪，淺瀨平流，煙波茫茫，雲浪浩浩。山無獨木，石不孤單。林煙一派便休，古木數株而已。喬木疎於平野，矮窠密布山頭。孤煙遠自水邊，薄靄驟依巖脚。（宋李成山水訣）

*「之字水」解釋見下二百八十二頁費漢源「泉宜灑落……」一條。

水，活物也。其形欲深靜，欲柔滑，欲汪洋，欲回環，欲肥膩，欲噴薄，欲激射，欲多泉，欲遠流，欲瀑布插天，欲濺撲入地，欲漁釣怡怡，欲草木欣欣，欲挾烟雲而秀媚，欲照溪谷而光輝，此水之活體也。（宋郭熙林泉高致集）

風雨水石，猛風驟發，大雨斜傾，瀑布飛空，湍奔射石，噴玉濺玉，交相濺亂，不知其源流之遠近也。（同上）

古今畫水，多作平遠細皺，其善者不過能爲波頭起伏，人至以手捫之，謂有窪隆，以爲至妙矣。然其品格，特與印板水紙爭工拙於豪釐間耳！（宋蘇軾東坡集）

*夫水者，有緩急淺深，此爲大體也。山上有水曰涀；涀謂出於高陵。山下有水曰潺；潺謂其文溶緩，山澗間，有水湍湍而漱石者，謂之湧泉。巖石間，有水澤瀫而仰沸者，謂之噴泉。言瀑泉者：嶺崖峻壁之間，一水飛出，如練千尺，分灑於萬仞之下，有驚濤怒浪，湧瀑騰沸，噴濺漂流，雖龜鼉魚龍，皆不能容也。言濺瀑者：山間積水欲流，而石隔罅中猛下，其片浪如滾，有石迎激，方圓四折，交流四會，用筆輕重自分淺深盈滿而散漫也。言淙者：衆流攢衝，鳴湍疊瀨，噴若雷風，四面叢流，謂之淙也。言沂水者：不用分開，一片注下，與瀑泉頗異矣，亦宜分別。夫海水者：風波浩蕩，巨浪卷翻，山水中少用也。有兩邊峭壁，不

可通途，中有流水，漂急如箭，舟不停者，硤水可無急於此也．言江湖者：注洞庭之廣大也．言泉源者：水平出流也．其水混混不絕，故孟子所謂：「源泉混混，不舍晝夜．」是也．惟溪水者：山水中多用之，宜畫盤曲，掩映斷續，伏而復見，以遠至近，仍宜煙霞鎖隱爲佳．王右丞云：「路欲斷而不斷，水欲流而不流．」此之謂歟？夫砂磧者：水心逆流，水流兩邊，急而有聲，中有灘也．夫石磧者：輔岸絕流，水流兩邊，洞環有紋，中有石也．言瑩者：有岸而無水也．然水有四時之色；隨四時之氣；春水微碧，夏水微凉，秋水微清，冬水微慘．又有汀洲煙渚，皆水中人可住而景所集也．至於漁瀨鴈濼之類，畫之者多樂取以見才調．况水爲山之血脈，故畫水者，宜天高水闊爲佳也．（宋韓拙山水純全集）

*錢杜曰：「瀑泉甚難，大癡老人亦以爲不易作，須兩邊山石，參差錯落，天然湊合而成爲妙，略有牽強，便落下乘．」

*畫師相與言：「靠山不靠水．」謂山有峰巒崖谷，煙雲水石，可以縈帶掩連見之．至水則更無帶映，曲文斜勢，要盡其窊隆派別，故於畫爲尤難．彼或爭勝取奇，以夸張當世者，不過能知疊紋起浪．若更作蛟蜃出沒，便是山海圖矣，更無水也．唐人孫位畫水，必雜山石，爲驚濤怒浪，蓋失水之本性，而求假於物以發其湍瀑，是不足於水也．位時，曲陽廟壁有畫水，世傳爲異．蓋水紋平漫，隱起若流動，混混

不息。其後有梯升而崇者，知壁為隆窪為下，隨勢為水，以是衒於世俗，而人初未識其偽也。近世孫白始規意作潭泊淡原平波細流，渟為瀲灔，引為決泄，蓋出前人意外，別為新規勝概。不假山石為激躍，而自成迅流；不借灘瀨為湍濺，而自為衝波，使夫縈紆曲直，隨流蕩漾，自然長文細絡，有序不亂。此眞人水也。嘗言：「畫漫水，要不斷水脈為工，畫急水，要不混洄瀾為工。」若今以二說觀世之畫者，眞可一笑也。夫漫流之失，則為池水風紋，更無流脈。畫迅流者，則浪頭沸起，反如印版水紋。天下豈勝其至衆哉？要知畫水者，當觀其源；次觀其瀾；又其次則觀其流也。不知此者，乃陊池本中耳。故知汪洋涵蓄，以滔沒為平，引脈分流，以澹淡為勢。至於聚為滃瀾，散為淰潤，識游泳乎其中，而不繫於物者，此眞天下之水者也。亦知求於此乎？ 宋董逌廣川畫跋

*畫水必如此，始不背自然。

山*水中，唯水口最難畫。 元黃公望寫山水訣

*錢杜曰：「水口或用碎石，或設水閣橋梁，或藉藏拙，此為初學者言之耳。」

水出高源，自上而下，切不可斷派，要取活潑之源。 同上

海有洪流，山有潛伏。海有吞吐，山有拱揖。海能薦靈，山能脈運。山有層巒疊嶂，邃谷深崖，巑岏兀突，嵐氣霧露，煙雲畢至。猶如海之洪流，海之吞吐，此非海之薦靈，亦山之自居於海也。海亦能自居於山也。海之汪洋，海之含泓，海之激嘯，海之蜃樓雉氣，海之鯨躍龍騰，海潮如峯，海汐如嶺，此海之自居於山也。非山之自居於海也。山海自居如是，而人亦有目視之者。如瀛洲閬苑，弱水蓬萊，元圃方壺，縱使棊布星分，亦可以水源龍脈推而知之。若得之於海，失之於山，得之於山，失之於海，是人妄受之也。山即海也，海即山也，山海而知我受也，皆在人一筆一墨之風流也。明釋道濟畫語錄

一幅山水中，水口似不可少。水口之難，難在峽中流出，有璇環直捷之勢。點滴俱動，乃爲活水。蓋水口比石不同，不得太硬，不得太軟，又不得太枯。軟則無勢，硬則板刻，枯則乾燥，故皆所忌。大要既有水口，雖清溪淺瀨，必有源頭。源頭藏於數千丈之上，從石縫中隱現，在上倘或有萬丈，未可知，此正吾畫家胸襟，亦天地之定理。俗子未見眞山眞水，輒有畫泉口竟從山頭上掛下者，古人謂之架上懸巾，眞堪絕倒！明唐志契繪事微言

畫泉宜得勢，聞之似有聲，即在古人畫中見過摹臨過，亦須看眞景始得。明龔賢畫訣

畫泉各法　石爲山之骨，而泉又爲石之骨。或曰：「水性至柔，焉得稱骨？」余曰：「排山穿石，力撼巨靈，莫剛於水，故焦頤稱「有水生骨」之語。且細而流飛沫濺，巨而河潤海涵，涓與滴，何莫非天地之血與髓，血所以胚胎骨者，髓又所以滋養骨者。骨無髓，則爲枯骨，骨而枯，與土壤等，卽不得謂之骨。是山之爲骨，水實成之。故古人畫泉甚爲審顧鄭重，致有「五日一水」之語。今以泉法分圖各見，而先之以子久全體俱露之泉，一條貫破靑山陡峭處，又安得不謂之骨？」清王概芥子園畫傳

亂石疊泉法：　亂石疊泉，欲使其磈磈有聲，須將泉力向石之虛處致，亂處積。上同

垂石隱泉法：　摩詰謂「畫泉欲其斷而不斷」。所謂斷而不斷者，必須筆斷氣不斷，形斷意不斷，若神龍雲隱，首尾相連。上同

雲流泉斷法：　畫泉古人多用雲鎖，然畫雲時，不可露出筆墨痕跡，但以顏色輕輕漬出，方爲妙手。上同

畫江海波濤法：　山有奇峯，水亦有奇峯。石尤怒捲，巨浪排山。海月初溶，潮如白馬，是時滿目皆多崇岡峻嶺。吳道玄畫水，終夜有聲。不維畫水，且善畫風。曹仁希蕩流曲折，一絲不亂，不惟畫風，而且

能畫不假於風之層波疊浪，畫水之能事畢矣。（同上）

夫水口者，兩山相交，亂石重疊，水從窄峽中環繞灣轉而瀉，是爲水口。巉嵒峻嶺，一水如匹練，從上直垂於萬仞之下，怒濤騰沸者，瀑泉也。山麓之下，回互緩流，伏而復出，灘泥縱橫，沙脚穿插，碎石滾滾者，溪水也。若溪水瀾漫，其中則有沙汀烟渚，蘆草茸茸，鳧雁水禽，棲飛其上，小艇蕩漾其中，有水闊天空之狀，此山水家每用之。畫水口，垂瀑須從水之兩旁皴染，使陰凹墨暗，以顯石面凸出，水向峽中流出。水口之上，垂瀑源頭，宜加苔草遮映。一派一滴，皆要活潑，似有潺湲之聲。故宋人多作波紋，有沄沄之態。元人但點綴碎石沙痕，有流動之形，皆得水之容貌也。今人有未見眞山水面目者，輒畫波紋風浪，則板刻不舒暢；沙脚碎石，則凝礙不流動。畫瀑泉從山頂挂下，或向石面垂流，總於古人背馳，不免觀者一笑。（清唐岱繪事發微）

山水篇幅以山爲主，山是實，水是虛。畫水村圖，水是實，而坡岸是虛。寫坡岸平淺遠淡，正見水之闊大。凡畫水村圖之坡岸，當比之烘雲托月。（清蔣和學畫雜論）

泉宜灑落，要有飛奔噴射之雄，最怕凝滯柔弱，不可妄出。當置於山峽之內，貴有源頭，如源頭深，

出水須大若源頭淺，出水須小，峽中繪三折勢，如之字玄字者，乃出活潑。出處宜灣瀉，下宜直自上而下，不可斷派，至落地處，又要有濺撲激瀑波浪洶洶之勢。水口亦宜迴旋曲折，碎石落落，歧脚重關，砂嘴疊鎖，其外又若汪洋漭蕩，清靜深澄，能爲此者，即高手！清費漢源山水畫式

畫水，勢欲速，筆欲緩，腕欲運，意欲安，大旨如此。水有江，海，溪，澗，瀑泉之別。湖宜平遠，河宜蒼莽，江宜空闊，海宜雄渾，溪澗宜幽曲，瀑水宜奔放。無論何種水，下筆總宜佐以書卷之味，方免俗。清錢杜松壺畫憶

網巾水趙大年最佳，其後文五峯可以接武，其法貴腕力長而勻，筆勢輭而活。同上

郭忠恕畫清濟貫濁河圖，一筆貫四十丈，安能有若是之長筆？大抵筆墨相接，泯然無痕耳。此即畫水之法。同上

*畫泉須來源綿遠，曲折赴壑。惟於山坳將成未成時，視其空白可置泉者，先引以淡墨；山坡漸濃，則泉自夾出。若有爲畫泉地步，恐畫成終欠自然也。清盛大士谿山臥遊錄

*泉爲通山之物，故不可少，又不可畫後亂加。此法絕妙，宜服膺焉。

泉不可無來源，亦不可無去路。或屋宇鱗次，而其上乃有飛泉冲激，或懸崖瀑布，而其下又無溪

澗可歸，此皆畫家所忌。同上

畫平沙遠水，須意到筆不到。同上

長泉莫直，直泉莫連。短泉少曲，曲泉少掩。明泉勿單，隱泉勿歧。小泉不妨石礙，大泉少使流墾。平泉忌在直衝，疊泉貴乎氣貫。雲泉似隔不隔，雨泉宜奔愈奔。泉源由分而合，合處多在峯腰；泉支由合而分，分處尤宜石脚。清湯貽汾畫筌析覽

後無高山莫畫泉瀑布，切忌亂石添。旁有低缺須留心，泉水須要一樣平。左右夾住如有門，一道流水曲折噴。若不臨着大水邊，出水之路留在先。遠泉高泉須要狹，漸近漸闊是要法。塞煞出路大失著。清戴以恆醉蘇齋畫訣

第十四　皴擦論

皴*石脈，以重分輕．宋李成山水訣

皴*爲用筆之一種，有畫以來，雖不無此運用，然名之成，實自宋始．

新窠肥滑岸石須要皴蒼．同上

淡*墨重疊旋旋而取之，謂之斡淡；以銳筆橫臥，惹惹而取之，謂之皴擦；以水墨再三而淋之，謂之渲；以水墨滾同而澤之，謂之刷；以筆頭直往而指之，謂之捽；以筆頭特下而指之，謂之擢．宋郭熙林泉高致集

唐*志契釋斡，渲，捽，擢，四字甚詳，見二百九十頁「古畫諸言」條．

日人金原省吾曰：「所謂以筆描者，必須示毛之性質，與紙之性質，其擦過要不滯不滑，故郭熙曰：「以銳筆橫臥，惹惹而取之」一也．」

皴*淡卽生窊凸之形．宋郭若虛圖畫見聞志

王*石谷曰：「皴擦不在多，厚在神氣，不在多也．」

有披麻皴者，有點錯皴者，或斫磔皴者，或橫皴者，或勻而連水皴紋者，一畫一點，各有古今家數，體法存焉。宋韓拙山水純全集

皴法之名，披麻爲古，而歷代學者亦多，蓋董源開其先也。參看二百九十八頁，方薰「皴法如荷葉」一條。

古人云「有筆有墨」筆墨二字，人多不曉。畫豈有無筆墨者？但有輪廓而無皴法，卽謂之無筆；有皴法而不分輕重向背明晦，卽謂之無墨。古人云「石分三面」此語卽是筆，亦是墨。明董玄宰論畫見汪氏珊瑚網畫法

華琳曰：「凡山石輪廓皆筆筆相搭而生，不可層層羅疊而上，使之狀似纍蚌殼排魚鱗。以畫理論，止是單片，不成深山，以形狀論，亦板滯可厭。相搭而生，則大小相間，前後相映，有起伏，有隱現，參伍錯綜，主賓顧盼，縱塊數甚多，總要連絡有情，毋合塊塊可以單取出也。」

凡諸家皴法，自唐及宋皆有門庭。如禪燈五家宗派，使人聞片語單詞，可定其爲何派兒孫。上同

畫家右丞，如書家右軍。蓋大家神上品，必於皴法有奇。大年雖俊爽，不耐多皴，遂爲無筆。此得右丞一體者也。上同

畫家以皴法爲第一義。皴法中以破網解索爲難，惟趙吳興得董巨正傳。要用此皴法，脫盡畫院

庸史習氣。上同

*日人高島北海曰：「寫生之骨髓，在皴與輪廓。熟此二法，寫山之能事畢矣。皴法之原因出於自然界之觀察，一作山峯坡石之輪廓，而表示其凹凸之明暗，一寫山峯石塊等之疊纍，或崩壞分裂之形狀。」

山之輪廓先定，然後皴之。明董其昌畫旨

*趙大年平遠，寫湖天渺茫之景，極不俗，然不耐多皴。雖云學維，而維畫正有細皴者；乃於重山疊嶂有之，趙未能盡其法也。上同

*此論右丞畫有細皴。下二則，謂絕無皴法。須知古人作畫，輪廓厚重，有皴無皴，並皆精妙。今人不然！全賴皴法，積成筆墨，固不能以董氏不肯定其辭，而滋疑慮。

王右丞畫，余從檇李項氏見釣雪圖，盈尺而已。絕無皴法。明董其昌畫眼

畫家右丞，如書家右軍。世不多見。余昔年於嘉興項太學元汴所見雪江圖，都不皴擦；但有輪廓耳。上同

每觀唐人山水，皴法皆如鐵線。至於畫人物衣紋亦如之。此秘自余逗漏，從無拈出者。上同

皴法：董元麻皮皴，范寬雨點皴，俗云芝蔴皴李將軍小斧劈皴，李唐大斧劈皴，巨然短筆麻皮皴，江貫道師巨然泥裏拔釘皴，夏圭師李唐米元暉拖泥帶水皴，先以水筆後却用墨筆。明陳繼儒妮古錄

*筆之於皴也，開生面也。山之爲形萬狀，則其開生面非一端。世人知其皴，失卻生面，縱使皴也，於山乎何有？或石或土，徒寫其石與土，此方隅之皴也，非山川自具之皴也。如山川自具之皴，則有峯巒各異，體奇面生，具狀不一，故皴法自別。有捲雲皴，劈斧皴，披麻皴，解索皴，鬼面皴，骷髏皴，亂柴皴，芝麻皴，金碧皴，玉屑皴，彈窩皴，礬頭皴，沒骨皴，皆是皴也。必因峯之體異，峯之面生，峯與皴合，皴自峯生。峯不能變皴之體用，皴卻能資峯之形勢，不得其峯何以變？不得皴何以現？峯之變與不變，在於皴之現與不現。皴有是名，峯亦有是形。如天柱峯，明星峯，蓮花峯，仙人峯，五老峯，七賢峯，雲台峯，獅子峯，峨嵋峯，瑯琊峯，金輪峯，香爐峯，小華峯，匹練峯，回雁峯，是峯也，居其形，皴也開其面。然於運墨操筆之時，又何待有峯皴之見？一畫落紙，衆畫隨之；一理纔具，衆理附之。審一畫之來去，達衆理之範圍，山川之形勢得定，古今之皴法不殊。山川之形勢在畫，畫之蒙養在墨，墨之生活在操，操之作用在持。善操運者，內實而外空。因受一畫之理，而應諸萬方，所以毫無悖謬。亦有內空而外實者，因法之化，不假思索，外

形已具，而內不載也。是故古之人虛實中度，內外合操，畫法美備，無疵無病，得蒙養之靈，運用之神。正則正，仄則仄，偏側則偏側，若夫面牆塵蔽而物障，有不生憎於造化者乎？明釋道濟畫語錄

*日人金原省吾曰：「生面云者，即笪重光所謂之發華生韵也。」

日人金原省吾曰：「以單純旋律之同要素變爲異要素者，亂麻皴亂柴皴礬頭皴是也。若再加擦則全體各要素之重要及多樣性，統於全一之中，表示渾然一致。」

「一畫落紙，衆畫隨之」，皴法必如此。

皴樹法：松皮如鱗皴，寫針有風尾蝴蝶車輪爪離等名 柏皮如繩皴，柳身皴如交叉麻皮皴，梅身要點擦橫皴，梧桐樹身，稀二三筆橫皴。明汪砢玉珊瑚網

皴石法：麻皮皴，董源巨然，短筆麻皴。直擦皴，關仝李成 雨點皴，范寬。俗名芝麻皴，諸家皴法俱備，賴頭山丁香樹芝麻點綴皴。大斧劈皴，李唐馬遠夏圭 小斧劈皴，李將軍劉松年 長斧劈皴，許道寧顏暉是也，名曰：「雨淋牆頭」。巨然短筆皴，江貫道師巨然 泥裏拔釘皴，夏圭師李唐 米元暉拖泥帶水皴，先以水偏抹山形坡石大小之處，然後蘸佳墨，橫筆拖之。又亂雲皴，彈渦皴，鬼面皴，骷髏皴，馬牙勾。如李將軍趙千里，先勾勒成山，卻以大青綠著色，方用螺青苦綠碎皴染，兼泥金石脚。○同上

*倣古人皴法切不可混雜。如書家寫鍾繇者，兼之黃庭，寫二王者，兼之過庭，便不妙矣。皴法有可相兼者，只一二樣而已。若亂雲皴只可兼骷髏皴；披麻皴只可兼亂柴皴；斧鑿皴只可兼礬頭皴；自非然者，未有不雜者也。雖然，余嘗見郭河陽而帶斧鑿；解之者曰：「早年筆。」黃子久而帶卷雲；解之者曰：「戲墨。」眞耶？訛耶？予言過矣。　明唐志契繪事微言

*此點初學最要注意，開始宜專宗一家，但決不可數家會於一幅，猶作文然，駢散前後，得曰文乎？
參看二百九十四頁唐岱「夫皴法」一條，及二百九十八頁方薰「始入手」一條。

古畫譜言用筆之法，未嘗不詳。乃畫家僅知皴刷點拖四則而已。此外如斡，如渲；如擦，如擢；其誰知之？蓋斡者以淡墨重疊六七次加而深厚者也。渲者有意無意再用細筆擦而淋漓，使人不知數十次點染者也。擦與擢雖與點相同而實相異。擦用臥筆，彷彿乎皴而帶水；擢用直指，彷彿乎點而用力。必八法皆通，乃謂之善用墨。　同上

初畫高手亦自可觀。畫至數十年後，其好處在何處分別？其顯而易見者，皴法也。皴法名色甚多，惟披麻，豆瓣，小斧劈爲正經。其餘卷雲，牛毛，鐵線，鬼面，解索，皆旁門外道耳。大斧劈是北派，戴文進吳

小仙蔣三松多用之。吳人皆謂不入賞鑑。刺梨皴，即豆瓣皴之變，巨然常用此法。明龔賢畫訣

淡墨幹而禿筆皴，宿墨烘而濃墨解，妙處不勞用托，因地須使烟煤。無名氏畫山水訣

*蓋山容憑皴以相像，無泥皴淡而著其僞；樹態假點抹以形容，勿拘點抹而忽其眞。鉤之行止，即峯巒之起跌；皴之分搭，即土石之紋痕。頓挫乃鉤擘之流行，淺深爲渲染之變化，虛白爲陽，實染爲陰。山坳染重，多因陰影相遮；山面皴空，多是陽光遠映。山以分按脊生，石用重鉤面出。山脚伏而皴側，坡脊起而皴圓。麻皮虛脚而山空，兼讓長林之得致；釘頭露額而石豁，又資叢樹以託根。筆帶燥而蒼，皴兼於擦。筆濡水而潤，渲間以烘，襯複而內暈。鉤簡而外工。鉤靈動似乎皴，皴細碎同於擦，擘而不皴，知烘染之有法；皴而不染，知鉤擘之意全。著筆爲皴，留空痕以成廓；運墨爲染，間滃迹以省鉤。點之圓活，與皴無殊；皴之沈酣，晾染非異。鉤之漫處，可以資染；染之着處，即以代皴。複染於鉤內，而石面稜稜；增染於廓外，而石脊隱隱。皴未足，重染以發其華；皴已足，輕染以生其韻。解索動而麻皮靜，爛草質而牛皮文。釘頭莽於木秭，長短相施；豆瓣潑於芝麻，大小易置。卷雲雨點，各態亂柴，落葉分姿，劈斧近於作者，文人出之而峭；鬼臉易生習氣，名手爲之而適。大劈內帶鑿痕，小劈中含鑄迹。石凌面而隱疊十

屑，山沒骨而融成一片灰堆乃礬頭之變境，疊糕即斧劈之後塵。王翬惲格評云：「從古畫家，各立門戶，皆由皴法不同。自唐五代南北宋，以至元明，其筆法有如方枘圓鑿之難入者，然其中自有一貫通之理。故能精於一家法，而得其變化離合處，則諸家畫法，一以貫之，更無凝滯。今人之敝，只在不能專攻一家，故諸家皆無入處也。觀此論皴法精詳，開墨妙之元秘，補前人之缺略，眞六法之微言也。」又云：「畫中惟皴法最難，所宜急講。各家畫法，未易兼綜。然須畫北宋，勿使一筆入南宋法。畫南宋，勿使一筆入元人法。畫元人亦勿使入南宋諸家法。諸家各有門庭，勿相混淆，惟通其理而化其偏。讀此可以豁然開悟。」

鉤多圭角而俗態生，皴若團圞而清韻少。皴之俯仰，披似風蘆，而垂如露草；皴之縝密，明空屋漏，而隱若紗籠。連鉤帶染，機到筆隨，似石如山，形忘意會。清笪重光畫筌

日人金原省吾曰「西洋畫畫面以面爲最重要之位置。故岩石山峯之表面狀態（皺裂，起伏，凸凹，）爲石體山體之表面狀態，乃陰影的；畫以日光中之存在狀態，而作畫面。然東洋畫不以存在狀態爲主，而以發生狀態爲主，即畫面看作一種之發生狀態而已。故畫面不爲面而爲線。是以第一爲皴法，皴法者，以表面狀態不視爲在日光之中，視爲在時間之中，於是皴爲可動的，但皴展開爲面由面爲線之狀態，則發生矣。此種狀態，謂之擦。笪重光曰：「皴兼於擦」又曰：「皴細碎同於擦」信矣。」

子久山，直皴帶染，林麓多轉折。清吳歷墨井畫跋

黃鶴山樵得董源之鬱密，皴法類張顛草書，沈著之至，仍歸飄渺，余從法外得其遺意。清惲壽平甌香館畫跋

*學者必須潛心畢智，先攻某一家皴．至所學旣成，心手相應，然後可以雜採旁收，自出鑪冶，陶鑄諸家，自成一家，後則貴於渾忘，而先實貴於不雜，約略計之：披麻皴．亂麻皴．芝麻皴．大斧劈．小斧劈．雲頭皴．雨點皴．彈渦皴．荷葉皴．礬頭皴．骷髏皴．鬼皮皴．解索皴．亂柴皴．牛毛皴．馬牙皴．更有披麻而雜雨點，荷葉而攙斧劈者．清王概學畫淺說

*日人石川鴻齋曰：「案皴法皆古名人之所製，後人取適者又雜用之，故有披麻雜斧劈者，有荷葉雜亂柴者，掇諸家之精神，陶鑄一法而名家則甚罕也．蓋皴本畫石之法，積而爲山，以點而施之爲樹，若寫山之眞形，則非披麻解索之可爲力，應取西洋攝影之法矣．然雅致風韻，毫髮不存，一片黑影，朦朧如夜景耳．故洋人亦尙中國畫，以假勝眞也．夫人物，翎毛，花卉，皆以寫生爲極致，至山水則以法畫之．古人知山水之不可寫眞，乃製皴法，苟以攝影爲法，再以筆墨寫巨幅，其好醜果如何耶？故畫山水，以皴點爲法．」

*先向筆畫邊皴起，然後用淡墨破其深凹處，着色不離乎此．石着色要重，董源小山石，謂之礬頭，山中有雲氣，皴法要滲軟，下有沙地，用淡掃屈曲爲之，再用淡墨破．同上

*以「淡掃屈曲爲之」之「淡」，日人金原省吾曰：「蓋濃而豐則生潤，不生潤則不表示接觸，卽不足表示「皴」，而表

示染，故淡非指墨之濃度，乃指心之態度。」

*夫皴法，須知本源來派，先要習成一家，然後皴山皴石，方能入妙。昔張僧繇作沒骨圖，是有染而無皴也。李思訓用點攢簇而成皴，下筆首重尾輕，形似丁頭，爲小斧斫皴也。王維亦用點攢簇而成皴，下筆均直，形似稻穀，爲雨雪皴也。又謂之雨點皴。二人始創其法，厥派遂分。李將軍爲北宗，王右丞爲南宗，荊關李范宋諸名家皴染多在二子之間。惟董北苑用王右丞渲淡法，下筆均直，以點縱長變爲披麻皴。巨然繼之，開元諸子法門。至南宋劉松年畫石，少得李將軍之糟粕，李唐近之。夏圭馬遠一變其法，用側筆皴，以至用臥筆帶水搜，謂之帶水斧斫，訛爲北宗，實非李將軍之肖子也。又有解索皴，卷雲皴，荷葉筋之皴。古人作畫非一幅，畫中皴染亦非一格，每畫到意之所至，看山之形勢，石之式樣，少變筆意。郭河陽原用披麻，至礬頭石用筆，多旋轉，似卷雲。王叔明喜用長皴，皴山巒準頭，用筆多灣曲，似解索。趙松雪畫山分脈絡，似荷葉筋。此三家皴皆披麻之變體也。蓋皴與染相洽，皴用乾濕，染分濃淡；山水全憑皴染得蒼潤嵯峨之致。或云：「多皴多染則膩滯，皴染少則薄而不厚」，非也。皴染之法，仍歸於落筆，落筆輕鬆，用意閒雅，則不膩不薄也。總之皴要毛而不滯，光而不滑，得此方入皴染之妙

也。（清唐岱繪事發微）

*日人金原省吾曰：「王概僅說皴法之名，未及詳其性質，唐岱此論，則闡述無遺矣。」又曰：「從性質上，可分六系，從筆法上，可分三種：

- 單位皴系
  - 點皴——雨點皴系
  - 面皴——斧劈皴系
  - 線皴——披麻皴系
- 複合皴系
  - 同種的複合
    - 斧劈複合皴系
    - 披麻複合皴系
  - 異種的複合　皴混合系

直筆系　雨點，泥裏拔釘，披麻，荷葉，卷雲，亂麻，亂柴。

側筆系　斧劈皴系米點。

准側筆系　芝麻，馬牙，骷髏。

直側筆系　解索，折帶，鬼皮，牛毛，礬頭。」

又曰：「皴與染，乃互相對立之手法。」又曰：「皴與乾溼之關係，非在如何乾溼，乃在如何生乾溼，換言之，卽以筆與紙面

接觸而起之關係爲中心，亦即基於觸與運動之感覺」。

墨少着水重磨，用禿湖穎。不着水卽醮焦墨，先用別紙試微潤，輕拂畫上，筆筆勻起。可染二三次，惟無筆痕爲妙，頗有秀色。凡點葉樹，俱用渴筆實染，雙鈎葉，白着不染。房舍有瓦草處染，無瓦草處空白。室內人物器具俱空白，週圍俱用渴筆刷清。每一石，止渴染皴處，石頂空白，石根宜重染。大山平坡皆然。遠山先用炭爲輪廓，外用渴染，漸與天氣相接。遠山空白，山根用渴染。坡水溪江，俱用平直筆密細畫去，有聚有散，皆用渴染。樹石房屋，橋梁舟楫，凡外空處皆用渴染托出。雲烟斷續，須輕染漸漸不見乃妙。非有定體，惟畫者自裁。有墨畫處此實筆也。無墨畫處以雲氣襯，此虛中之實也。樹石房廊等，皆有白處，又實中之虛也。實者虛之，虛者實之，滿幅皆筆跡，到處却又不見筆痕，但覺一片靈氣浮動于上。清孔衍栻石村畫訣

溫儀嘗述其師王麓臺說勾勒處，筆鋒須若觸透紙背者，則骨幹堅凝，皴擦處，須多用乾筆，然後以墨暈之，則厚而有神。清張庚國朝畫徵錄

樹石必有皴法，用枯濕筆，隨意掃去。清鄒一桂小山畫譜

古人皴法不同，如書家之各立門戶。其自成一體，亦可於書法中求之。如解索皴則有篆意。披麻則有草意。雨點則有楷意。折帶可用銳穎，斧劈可用退筆。王蒙石多稜角，如戰掣體。子久皴法簡淡，似飛白書。惟善會者，師其宗旨而意氣得焉。清蔣驥讀畫紀聞

*皴法要知運用筆墨爲切緊工夫。筆有時而仰，有時而側，有時而中鋒。墨有時宜淡，有時宜濃，有時宜枯，勿着執一途。初下筆之際，筆要乾，墨要淡，隨山石邊之形勢而皴擦，不可過於細，不可失於肥，不可逐用枯醮墨。皴之大小濃淡，與邊墨般同，若上淡如濃墨，不宜至頂，漸漸縮下一分。若下淡如濃墨，不宜到底，漸漸縮上一分。皴又不宜加多，又不可少，須要適中，必待乾而後加，若隨皴隨加，生紙上則毛澀，礬紙絹則糊塗。萬不可性躁心忙，欲速成也。清費漢源山水畫式

*皴擦非一次可畢事，必須逐漸增加至焦墨爲止，然必待乾而後加。

*皴法之有繁簡也，濃淡也，濕筆燥筆也，各宜合度。如皴繁筆宜檢靜，皴濃筆宜分明，皴簡筆宜沈着，皴濕筆宜爽朗，皴燥筆宜潤澤。卽無墨求染也。○清方薰山靜居畫論

*沈芥舟曰：「黝然而蒼者謂之擦，至此石之形神已俱得矣。」日人金原省吾曰：「至擦而有神者，乃由皴經擦而完全之

故。一是以繁簡，濃淡，濕燥，各宜合度也。

皴法如荷葉，亂柴，亂麻，卷雲，雨點，解索，破網，折帶，鬼面，大小劈斧，大小米等皴，皆本麻皮皴一法化出。所以入手必自麻皮皴始。趙松雪王叔明又作勾勒一法，虛中取實，以勢爲之者，本唐人靑綠來。後陳道復之不耐皴，即此意也。今人多不會。上同

皴法妙在一圖有虛有實，有筆蹤稠疊處，有取勢虛引處。意到筆不到處，具有本領。上同

始入手須專宗一家，得之心而應之手。然後泛濫諸家，以資我用。不可隨見隨學，至有愛博不專之病。上同

文人之畫，有不皴者，惟重鈎一遍而已。重勾筆稍乾，即似皴矣。清奚岡樹木山石畫法冊

重一遍，皴之半。言重勾一遍，已得皴之半矣。此後照石文略皴數筆，便有眉眼。上同

*重不可泥前筆；亦不可離前筆。有意無意，自然不泥，自然不離，下不礙闊，上筆宜細，似亂勿亂，有力有氣。上同

*皴筆必重，但忌筆筆相疊，又忌作編籬有眼。細觀名作，自有會心。參看三百〇一頁華琳「依輪加皴」條。

重勾一遍，謂之輪廓。輪廓之內，縷縷分者，謂之石文，石文之後，然後加皴。上同

輪*廓重勾三四遍，則不用皴矣。即皴亦不過一二小積陰處耳。上同

輪*廓重勾三四遍，非三四遍仍泥前筆也。設如此，安有筆觸？須不即不離，不皴亦可。

皴*法先乾後濕，故外潤而內有骨，若先濕後乾，則墨死矣。濕墨每淡於乾墨。上同

先*乾後濕，錢杜則以宜先潤後燥，見下。

皴下不皴上，畫家之同法也。披麻爲正，解索次之，豆瓣不失爲大方，且見本領。大小斧劈古人多用之，今入北派矣。捲雲與解索相近，牛毛太細不足取，然未有不皴下而留上者。皴處是積陰處也。上同

皴染原無定數，今人但知點染，不知葉中有皴，點不成點，染不成染，故謂之皴。上同

右*丞畫訣有「石分三面」之說，分則全在皴擦鉤勒。皴法又有簡有繁，煩簡中又有家數。如大癡善破皴法，可簡可煩。雲林似簡而煩，山樵似煩而簡。要之披麻、折帶、解索等皴，總宜鬆而活，反是則謬矣。至北宗之大小斧劈，亦不離鬆活兩字也。作山巒須分層次，皴之山峯須起伏映帶，深厚有情，或間以碎石，或隔以雲氣，大約始用潤筆，繼用燥鋒，則自然有鬱然蒼渾之氣。清錢杜松壺畫憶

*日人金原省吾曰「此說明統一感情.」

皴大小巒頭，先將匡骨鈎定，靜看良久，自然有落筆處。先淡後濃，先潤後燥，再加渲染，不患不厚矣.同上

雲林折帶皴，皆中鋒也.同上

米家烟樹山巒，仍是細皴，層次分明，然後以大闊點點之，時能讓出少少皴法更妙!同上

山樵皴法有兩種，一世所傳解索皴，一用淡墨鈎石骨，純以焦墨皴擦，使石中絕無餘地，望之鬱然深秀.此翁胸具造化，落筆岸然，不顧俗眼，宜乎倪元鎮有扛鼎之譽也.同上

畫家各種皴法，以披麻小斧劈為正宗.畫固不可無皴，皴亦不可太多.留得空際，正以顯出皴法之妙.清盛大士谿山臥遊錄

*鈎輪廓謂之初落墨，骨法是也.骨法內再加一二破法，謂之筋.雖寥寥數筆，陰陽向背之神已具，以後加皴破塊，皆依此為準.如其筆好，自當留之.如其筆不佳，亦可於加皴破塊時掩之，毋為膠柱之

見。清華琳南宗抉秘

日人金原省吾曰：「繪畫之輪廓線，爲象徵意味最深之線，支持內部平面之線也」

輪廓一筆卽見凹凸。此筆不可以光滑求俊；又不可以草率爲老。既有凹凸，則筆之轉折處，自然便有寬窄，何事容心挫衄，以取峭勁乎？上同

或曰：「畫事皴輪廓全然不見者有之。何必於此數筆，切切言之？」余曰：「人身之骨，有外露者乎？然無骨豈復成人乎？此數筆全然掩去，亦必求其雄強有力。畫成方然立得起。不然，芻靈芻狗，亦具人物之形，學者萬勿自欺。」上同

輪廓既立，相通幅之遠近深淺，逐次加皴，以漸而至於足。如就一處皴足，再皴一處，則通幅之色，必不相配；通幅之氣，必不相生；通幅之神，必不相顧。上同

依輪加皴，渾厚爲要。設所皴之墨漸混，須將輪廓提清，以醒眉目。然不可重於原筆之上；亦不可離原輪過遠；但少退些，有草蛇灰線之勢方妙。若照原輪滿提，必似印板矣。至於墨色，較原輪宜深，以其在加深之後故也。上同

皴法中用過寬之筆，橫抹紙上，以圖省事，究竟塌陷不起。然則皴法固欲筆筆見筆矣！學者矜心作意，筆筆畫去，及至皴完，筆筆出頭，長者形似釘板，短者狀類狼牙，大非雅觀，至此必甚悔皴法之筆筆見筆矣。然由出頭筆之上，或橫或斜，添一二筆，碎小處或添二三點，便可將以下無數出頭筆，皆歸皴內。行文患頭緒過紛，難歸紀律，只一二鎖筆，自能收束嚴謹，即是此法。此在畫中，則為以添為減，最是吃緊要着。同上

皴法要柔軟而有融和恬靜之致，如運筆太鬆，未能沈厚，以淡筆細細擦之，收拾時再以淡墨汁重疊渲之，則不患不厚矣。清秦祖永繪事津梁

皴法宜短不宜長，淡筆燥筆忌光筆，筆筆離開是要方，一片糊塗須要防。清戴以恆醉蘇齋畫訣

抱皴何以謂之抱？兩面圓如水面泡。上面不皴下面到，緊貼下鈎便得竅。側山如坡尖角肖，有陡有坦分兩號。偏皴一邊容易好，內外濃淡記其要。皴依外鈎守須堅，再為細講其真銓。譬如外勾石面尖，皴筆裏圈勢須尖。外勾石面形若圓，皴筆依勢亦須圓，推之凹凸無不然。同上

第十五　點法論

點樹葉，疎間密。宋李成畫山水訣

*以筆端而注之謂之點。點施於人物，亦施於木葉。宋郭熙林泉高致集

*日人金原省吾曰：「點者，形體之基礎，但不發展，一未展開之形體也。」

日人小杉未醒曰：「南畫之型決定時，在明末清初，卽南畫初離自然之時也，此時中國已失線之正道，唯用渴筆與點而已。」

*昔顧愷之象人，張僧繇繪龍，俱不一時點睛。以爲神明在阿堵中也。山水林石，以苔爲眉目，古人極不草草。嘗聞白石翁積畫一箧，俱未點苔，語人曰：「今日意思昏鈍，俟精明澄澈時爲之耳！」明李日華紫桃軒雜綴

*點苔極非易事，苟一點不合，卽全畫不安，望之刺目。宜隨時以廢紙練習，先勾山石幾筆，然後點之，久久自有眼力，而無刺目之弊。

古人寫樹葉苔色，有深墨，濃墨，成分字，个字，一字，品字，厶字，以至攢三，聚五，梧葉，松葉，柏葉，柳葉等，垂頭，斜頭諸葉，而形容樹木山色，風神態度。吾則不然，點有雨雪風晴，四時得宜點，有反正陰陽襯、貼點，有夾水夾墨一氣混雜點，有含苞藻絲，纓絡連牽點，有空空闊闊乾燥沒味點，有有墨無墨，飛白如煙點，有焦似漆，邋遢透明點，更有兩點，未肯向學人道破，有沒天沒地，當頭劈面點，有千巖萬壑，明淨無一點。噫，法無定相，氣概成章耳。明釋道濟大滌子題畫詩跋

*畫不點苔，山無生氣。昔人謂：「苔痕爲美人簪花，」信不可缺者。又謂：「畫山容易點苔難。」此何得輕言之？蓋近處石上之苔，細生叢木，或雜草叢生。至於高處大山上之苔，則松邪，柏邪，或未可知。豈有長於突處不堅牢之理？乃近有作畫者，率意點擢，不顧其當與否，儻以識者觀之，皆浮寄如烏鼠之糞堆積狀耳。那得有生氣？夫生氣者，必點點從石縫中出，或濃或淡，或濃淡相間，有一點不可多，一點不可少之妙。天然妝就，不失之密，不失之疎，豈易事哉？古畫橫苔直苔，不點苔者，往往有之，要未有一點不中窾者。此皆是預先畫山石，無一筆頹敗破壞之處，故臨點自然加一點好看，少一點容或無妨也。今人不察，妄謂山石醜處，須以苔遮掩之，此愈遮所以愈醜，是以浮寄煩腫之病，都坐於此。明唐志契

＊日人小杉未醒曰：「南畫之點，最有趣味。近點之成苔，稍遠成草，遠又成樹。不特止如此之不可思議也，或現晴日之明朗，或現水邊之陰濕。」

山石點苔，水泉索線，常法也。叔明之渴苔，仲圭之攢苔，是二氏之一種。今之學二氏以苔取肖，鈍濁也。古多有不用苔者，恐覆山脈之巧，障皴法之妙。今人畫不成觀，必須叢點，不免有媸女添痴之誚。明沈顥畫塵

王槪謂：「苔原設以蓋皴法之慢亂，」與此不同，見下。

人物，則三四點而成。無名氏畫山水訣

＊點分多種，用在合宜。圓多用攢，側多用疊。禿鋒用皴，破筆用鬆。擲筆者芒，按筆者銳。含潤若滴，帶渴爲焦。細等織塵，粗同墜石。淡以破濃，聚而隨散。繁簡恰有定形，整亂因乎興會。淸笪重光畫筌

＊王翬惲格曰：「濃淡聚散，點苔要訣，更須各家法參之。」

一點兩點，工終防多點之拙。同上

*梅道人深得帶溼點苔之法。每積盈篋，不輕點之。 清吳歷墨井畫跋

*梅道人畫，雖未多見，然漁山傑作，識者不少。所謂帶濕點苔，不可含水過多，既蘸墨一筆，須待此筆水分點乾後，再含水蘸墨。又一筆所點面積，切忌東西亂下，如山脚樹根，要聚散有自然之勢，始得雄邁之妙。

*帶溼點苔，蒼蒼茫茫，有雄邁之致。同上

*奚岡曰：「淡不可濕，濕則墨死。」見三百〇九頁。

畫有用苔者，有無苔者。苔爲草痕石跡，或亦非石非草，卻似有此一片，便應有此一點，譬之人有眼，通體皆靈，究竟通體皆靈，不獨在眼，然而離眼不可也。 清惲壽平甌香館畫跋

古人畫，多不點苔者。苔原設以蓋皴法之慢亂，既無慢亂，又何須挖肉補瘡？然即點苔，亦須於着色諸件一一告竣之後，如叔明之渴苔，仲圭之攢苔，亦自不苟也。 清王概芥子園畫傳

*點苔之法，未易講也。一幅山水，通體片段皴染已完，要細玩搜求何處墨光不顯，陰凹處不深，加之以苔，有可點不可點之妙，正在意會。點之恰當，如美女簪花，不當如東施效顰。點苔一法，爲助山之蒼茫，爲顯墨之精彩，非無意加增也。古畫有不點者，皆皴染入妙，石面稜層，無光滑之病，墨色神彩不

晴，故無所事乎點苔。點苔之訣：或圓或直或橫，圓者筆筆皆圓，直者筆筆皆直，橫者筆筆皆橫，不可雜亂顛倒，要一順。點之用筆如蜻蜓點水，落紙要輕，或濃或淡，有散有聚，大小相間，於山又添一番精神也。山頭石面，當點之處，微加數點，望之逾覺風致飄逸。近有率意加點，不知當與不當，使觀者望之，如鼠糞堆積。大點者，如瓜子鋪陳几案。更有如小穀米形。工緻細點，如石之輪廓，或山頭石面，周遭點之。筆墨之趣，盡被掩沒，望之似蟆背蟻陣，皆不知點苔之法也。不知其法，妄以點苔爲遮石面之醜。不知石之筋紋畫就，其敗筆癰腫之病已成，逾遮而醜逾出矣，學者其微參之可也。清唐岱繪事發微

*費漢源以瓜子形爲妙見下。

畫忌淺露。石顛樹隙之間，屋宇亭臺之上，宜用點葉補綴，或樹杪樹旁，亦用淡葉擁護，其難收結處，雲烟斷之，殊有蒼茫之氣，亦深藏莫測。清孔衍栻石林畫訣

點用單筆。清鄒一桂小山畫譜

樹石佳，則不必點苔。點苔不得法，則反傷。上同

苔爲美人簪，謂其生動爲石上之飾耳。其生也，大小雜亂，蔓衍平鋪，初無深義。若在畫中，則在近

處石上可作叢草，在遠處大山卽松柏，不可漫施。大抵點點從石縫中流出，濃淡相間，疏密相生之意，出於天然，雖突兀層崖，無飄墜委積之狀。此點苔法也。（清蔣驥讀畫紀聞）

山石既成，點苔最難。如撒豆在地上，大小聚散不均。點於邊凸處，董北苑有豎筆點者，米南宮有橫筆大點在山內，俗云米家山。有鐵線穿豆豉，其點蓋圓混緊密，著於邊道之上，不可縮進伸屈，以均齊爲主。又同字學點，如瓜子之說，前不可尖細，後不可破碎，要點點如瓜子形，乃妙。（清費漢源費氏畫式）

若石山點宜少，於邊線之上，高凸之間，點之以別陰陽，識聚散之法者佳。若土山點宜多，於分界凹處重點之，重至數次，自然滋潤。不可逐用濃墨點成一片，要點點分明，須先從淡墨起，候乾而復重。若上淡，重時縮下幾點，下亦如之，若外淡，重時縮進一分，內亦如是。點完乾定，再加濃墨數點於邊道，如人點眼，點出便見精神。黃大癡倪元鎭有側筆橫點，吳仲圭有禿筆緊點，王叔明有散筆點者，有尖筆細點者，各各自有一種妙境，非熟習專精，必不渾化。（上同）

*扁點用作極遠小樹，宜用淡墨點於山凹處，或於遠山脚下，染以淡綠，襯貼烟雲。圓點用法亦同。若以淡墨反染，便堪爲雪景中遠樹。（上同）

近人余紹宋畫法要錄注云「此條於原文略有增損」

古畫有全不點苔者．有以苔爲皴者．疏點密點，尖點圓點，橫點豎點，及介葉水藻點之類，各有相當，斟酌用之．末可牽意也．清方薰山靜居畫論

山水中點苔鈎草，卽山水之眉目也．往往畫有由點苔鈎草爲姸醜者．上同

點苔有宜扁點者，有宜直點者，趁勢也．有單點，有重點，有三五七點，以樹葉之疏密爲疏密，以樹葉之淺深爲淺深．清奚岡樹木山石畫法册

無論直點圓點，俱宜圓厚，圓厚氣厚，非謂梅花點也．上同

石嘴山脊上苔宜黑肢體膚肉上苔宜淡．黑宜墨活，淡不可濕，濕則墨死耳．上同

苔有瓣，無妨亂．上同

點苔飛茸茸點，圓內或空．要知圓厚處只在筆中鋒．淡處無妨淡，濃邊不礙濃．鬚眉生有處，莫作毛仙翁．上同

梅花道人點，宜聚不宜散．聚而能散，散而復聚，方見奇橫．又純用中鋒，點點欲圓．今人非不點此

葉，望之氣不厚者，必其中點不圓也。上同

*點苔最難，須從空墜下；絕去筆跡。卻與擢不同。擢者，禿筆直下。點者，尖筆側下。擢之無迹，筆爲之。點之無跡，用筆者爲之也。嘗見黃鶴山樵江山漁火圖，其點處，粗細大小，無一可尋筆跡，眞得從空墜下之法，及細閱耕烟麓臺之作，俱未空行絕跡，知此法之不傳矣。清王學浩山南論畫

*王叔明以渴筆點苔，用筆固必使力透紙背，此用筆均不可著紙久，停停則僵矣。故「從空墜下」四字，實爲不傳之秘。其法爲何？秦祖永已詳言之，見下。

點苔一法，古人於山水交互處，界限未清，用苔以醒之。或皴法稍亂，用以掩其迹，故苔以少爲貴。若李希古全不作苔點，爲北宗超然傑出者。唐子畏深得其法。至王叔明之渴苔，又不必一例觀也。清錢杜松壺畫憶

趙文敏之細攢點，文衡山全師之，用之靑綠山石甚宜。水墨者，亦深秀可喜。設色每幅下筆須先定意見，應設色與否，及靑綠瀋赭，不可移易也。上同

樹之攢點，八九筆十餘筆不等，須禿穎中鋒，攢聚而點之，詳度湊積爲樹。不獨得勢，亦且鬆秀。見

筆。倘設色以汁綠再點一次，更濃厚矣。文氏父子最工此，弟子陸叔平錢叔寶皆能為之。上同

小山樹種數不一。有細攢點，有剔松鍼，有橫點，有細橫點，細攢點及松鍼，並宜青綠山水。中橫點，宜赭山。細橫點是秋景，宜加赭。黃鶴翁與吳仲圭以澹墨大點，加以焦墨，沈鬱蒼渾之極。高房山亦間有之。上同

大癡披麻皴多橫點，碎石處不過七八點，嶺上四五點而已，此洪谷子法也。上同

苔形不一，相體點綴，宜多宜少，酌量安排，不得隨手亂點，以取疵累。至若筆有脫節，苔可以接也。皴有遺漏，苔可以補也。合者欲其分，苔即可以分也。連者欲其斷，苔即可以斷也。借賓以成主，苔雖數點而取助匪輕。俗手輒謂點苔爲作畫之末事，何異俗醫不知甘草之有大用，動於方末綴書，謂其能合羣藥。夫甘草豈僅合羣藥之用哉？知此可與言點苔。清華琳南宗抉秘

*點葉一叢樹葉子不得雷同，須要有濃有淡，有疎有密，有縱有橫。何謂縱橫？下墜葉縱也，大混點橫也。介字點縱之類，剔松針橫之類。不縱不橫，夾葉圓圈子梅花鼠足點是也。餘可類推。畫成樹後應用若何點配搭，在臨時斟酌之，不可忽略。清秦祖永繪事津梁

＊此雖點樹，然有深理．

點苔最難，宜有意無意；凝神靜氣，點之胸中默存法度；落筆又不可為法度所拘．功夫到精熟時，自得從空墜下之妙．畫亦有無苔者，如鈎皴山石俱好，點苔以簡為貴．惟癡翁一種橫點，蒼蒼莽莽，愈多而愈不厭翫．上同

點苔勢聚畫宜散，一堆一堆最難看．點苔平點最有味，平點須詳其妙諦．平點有左亦有右，若將尖勢山頭搆．左邊坦則右宜陡，左陡右坦莫信手．平點步步點下來，順著筆勢勻勻排；上緊下鬆雲氣來，筆頭筆根尖圓別．右邊若坦筆根出，燥筆微拖便有力；若是右邊陡壁立，筆根直排乃去得．況且山忌斗簷式，不忌一邊勢較直．若將平方山頭搆，疏疏平點法難究．加而又加嫌不夠，著筆最難得其位．此種畫法教不會，自謂雲林法最難．初學不必心力殫，到得漸熟膽不寒．此種點法有處安，若用真點平山石．須要暗象梅花式，短筆硬筆挺且拙．尖尖細細用不得，看准方向當中立．梅花中心做起筆，扁形大字梅五出．各邊點完密不得，介字點山如一轍．圓點形勢亦無別，亦有尖長直點筆．宜在秋深與冬日，燥筆滿山如林立．此是貫道江氏法，山用燥皴最合格．若將煙潤山頭溼，長針高矗不如式．點要

渾淪用何法，要淡要散先做脚．再用此法重一遍，融合自然成一片．散字最爲有識見；若不散則最討厭．（清戴以恒醉蘇齋畫訣）

*用燥筆應注意「拖」字，更宜注意「微」字．

第十六　裝飾論

人物不過一寸許，松柏上現二尺長。唐王維山水訣

有雨不分天地，不辨東西。有風無雨，只看樹枝；有雨無風，樹頭低壓。行人傘笠，漁父蓑衣。雨霽則雲收天碧，薄霧霏微，山添翠潤，日近斜暉。唐王維山水論

*古人畫雲，未爲臻妙。能沾濕絹素，點綴輕粉，縱口吹之，謂之吹雲。此得天理，雖得妙解，不見筆蹤。故不謂之畫。唐張彥遠歷代名畫記

*向籍均以雲烟……爲山石自然之事。余以入裝飾者，蓋山水之設計，即移胸中景境而居於畫，其間減山增石，固有例體，若人物屋木雲烟……則視景而加，非裝飾而何？故凡不能獨立之事，均採之。

人徘徊。五代荆浩畫說

虎威勢，禽噪宿，花馥郁，蟲捕捉，馬嘶蹶，牛行臥。同上

畫之屋木，猶書之有篆籀，蓋一定之體，必在端謹詳備，然後爲最。宋劉道醇聖朝名畫評

上下雲烟取秀，不可太多，多則散漫無神；左右林麓鋪陳，不可太繁，繁則拍塞不舒。山高峻無使傾危，水深遠忽教窮涸。路須曲折，山要高昂。孤城置之遠邊，墟市依於山腳。雪天不用雲烟，雨裏無多遠望。山舍仍居隘窄，漁翁要在平灘。朝晴晃朗，暮雨陰昏。舍屋不在多開，魚釣有時而作。（宋李成山水訣）

雨*有欲雨，雪有欲雪，雨有大雨，雪有大雪，雨有雨霽，雪有雪霽，風有急風，雲有歸雲，風有大風，雲有輕雲。大風有吹石走沙之勢，輕雲有薄羅引素之容。店舍依溪不依水衝，依溪以近水，不依水衝以爲害。或有依水衝者，水雖衝之必無水害處；村落依陸不依山，依陸以便耕，不依山以爲耕遠。或有依山者，山之間必有可耕處也。（宋郭熙林泉高致）

*山水中必有屋木，而店舍與村落不同，雖同爲裝飾，其理致有別也。

李成畫山上亭館及樓閣之類，皆仰畫飛簷，其說以爲：「自下望上，如人平地望塔簷間，見其榱桷。」此論非也！大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同眞山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見，兼不應見其谿谷間事。又如屋舍亦不應見其中庭，及後巷中事。若人在東立，則山西便合是遠境，人在西立，則山東却合是遠境。似此如何成畫？李君蓋不知以大觀小之法，其間折高折

遠，自有妙理，豈在掀屋角也．（宋沈括夢溪筆談）

夫通山川之氣，以雲爲總也。雲出於深谷，納於嵎夷，弇日捧空，渺渺無拘．升之晴霽，則顯其四時之氣；散之陰晦，則逐其四時之象．故春雲如白鶴，其體閑逸，和而舒暢也．夏雲如奇峯，其勢陰鬱濃淡，靉靆而無定也．秋雲如輕浪飄零，或若兜羅之狀，廓靜而清明．冬雲澄墨慘翳，示其玄冥之色，昏寒而深重．此晴雲四時之象：春陰則雲氣淡蕩，夏陰則雲氣突黑，秋陰則雲氣輕浮，冬陰則雲氣慘淡．此陰雲四時之氣也：然雲之體，聚散不一．輕而爲烟；重而爲霧；浮而爲靄；聚而爲氣．其有山嵐之氣，烟之輕者，雲捲而霞舒．雲者，乃氣之所聚也．凡畫者，分氣候，別雲烟爲先．山水中所用者，霞不重以丹青；雲不施以彩繪：恐失其嵐光野色，自然之氣也．且雲有游雲，有出谷雲，有寒雲，有暮雲．雲之次爲霧；有曉霧，有遠霧，有寒霧．霧之次爲烟；有晨烟，有暮烟，有輕烟．烟之次爲靄；有江靄，有暮靄，有遠靄．雲霧烟靄之外，言其霞者，東曙曰明霞，西照曰暮霞，乃早晚一時之氣暉也．不可多用．凡雲霞烟霧靄之氣，爲嵐光山色遙岑遠樹之彩也．善繪於此，則得四時之眞氣，造化之妙理．故不可逆其嵐光，當順其物理也．風雖無迹，而草木衣帶之形，雲頭雨脚之勢，無少逆也．如逆之則失其大要矣．機而以雨雪之際，時雖不

同，然雨有急雨，有驟雨，有夜雨，有欲雨，有雨霽．雪有風雪，有江雪，有夜雪，有春雪，有暮雪，有欲雪，有雪霽．凡雨雪意皆本乎雪色之輕重，類於風勢之緩急，想其時候，方可落筆．大概以雲別其雨雪之意，則宜暗而不宜顯也．（宋韓拙山水純全集）

凡畫人物，不可麤俗，貴純雅而幽閑．其隱居傲逸之士，當與村居耕叟漁父輩體貌不同．切觀古之山水中人物，殊爲閑雅，無有麤惡者．近之所作，往往麤俗，殊乏古人之態．言橋彴者，通船曰彴，彴者以橫木渡於溪澗之上，但人迹可通也．關者，在乎山峽之間，只一路可通，傍無小谿，方可用關也．城者，雉堞相映，樓屋相望，須當於山崦林木之間，不可一一出露，恐類於圖經．山水所用，唯古堞可也．畫僧寺道觀者，宜橫抱幽谷，深嵓峭壁之處，唯酒旆旅店，方可當途村落之間，以至山居隱遯之士，放逸之徒也，務要幽僻．有廣士處，可畫柴扉房屋平林，牛馬耕耘之類．有廣水處，可畫漁市漁灤，及捕漁採菱晒網之類也．言舟船者，大曰舟，小曰船．漁人乘者爲艇，隱逸所乘曰船，或插以網罟，或旋以絲綸者，漁艇也．或爲木屋，或作棚模者，遊船也．以小槳所搖者，謂之飛航，獨一木所造，謂之相槽，於山水中所宜用者．其舟船游漾輕浮，不可重載．其餘江海巨載之舟，於山水中少用也．品四時之景物，務要明乎

物理度乎人事。春可畫以人物欣欣而舒和，踏青郊遊，翠陌競秋千，漁唱，渡水，歸牧，耕鋤，山種，捕魚之類也。夏可畫以人物坦坦，於山林陰映之處，或以行旅憩歇，水閣亭軒，避暑納涼，翫水浮梁，浴鶴江滸，曉汲涉水，過渡之類也。秋則畫以人物蕭蕭，翫月，採菱，浣紗，漁笛，搗帛，夜舂，登高，賞菊之類也。冬則畫以人物寂寂，圍爐飲酒，慘冽遊宦，雪笠寒人，騾輛運糧，雪江渡口，寒郊雪臘，履冰之類也。若水野之間，春兼於禽鳥者，可畫以燕雀，黃鸝。夏畫鴻鸂，鷗鷺。秋畫征鴻，羣鶩。冬宜畫以落雁，鳴鵶。今各陳其大概耳。若能知此，以隨時製景，任其才思，則山水中裝飾，無不備矣。上同

人物顧盼語言，花果迎風帶露，飛禽走獸，精神逼眞。山水林泉，清潤幽曠。屋廬深邃，橋彴往來。山腳入水澄明，水源來歷分曉。有此數端，雖不知名，定爲妙手。宋趙希鵠洞天清祿集

雲要湧起，勢如飛動，著色雲頭，色要現，雲腳要淡無蹤影爲妙。董源山水上深墨描成，雲淡苦綠逐染。馬夏用禿筆淡描，指甲雲亦以淡苦綠逐染。若元暉彥敬山水上積染出懵懂雲，借絹地而成雲也。至青綠山水，淡墨細描白雲，或粉染出，或粉細細絲省。明汪珂玉珊瑚網

*畫樓臺寺觀屋宇，必須宗前人製造。但看了前人樓臺寺宇等跡，今人自不能動一筆，又豈能舍其舊本而別爲創獲哉？今人不能畫樓閣中枅拱牕櫺，而徒以青綠粧成，糖口泥金勾鈿等語，殊爲謬甚！蓋一枅一拱，有反有正，有側二分正八分者，有出梢飛梢，有尖頭平頭者。若使差之毫釐，便失之千里，豈得稱全玩。明唐志契繪事微言

*畫樓臺寺宇，古人確未必盡善，不必宗尚，初學者，宜多讀透視學，自無弊病。

*凡畫樓閣，一圖障須得八九人，或三四人點綴，方有生動。至畫寺觀廟宇，便不妨寂然無人。若得一二古僧，亦須要安靜之象，更得古木蒼然爲妙。蓋未有古寺而無古松古柏喬枝封幹者。是在畫家下筆，安放妥帖，其一種天然點染之趣，豈必在粉本中一一模畫？上同

*諸凡裝飾，粉本中祇須鉤出大略，或竟不着筆，存之心胸，蓋涉筆成趣，不可雕琢者也。

學畫樓閣，先須學過九成宮，阿房宮，滕王閣，岳陽樓等圖，方能漸近舊人款式。不然，縱使畫得百般精細壯麗，終是杜譔，那當法眼一覽？上同

古人畫樓閣，未有不寫花木相間，與夫樹石相掩映者。蓋花木樹石，有濃淡大小淺深，正分出樓閣遠近。且有畫樓閣，上半極其精詳，下半極其混沌，此正所謂遠近高下之說也。有聰穎者，當自得之。同上

凡寫樓閣，若一樓一閣何難，至寫十步一樓，五步一閣，其間便有許多穿插，許多布置，許多異式，許多枅拱楹檻闌干，周迴環達。花木掩映，路徑參差。若使一犯重處，便不可入目。同上

畫雲。便要得流動不滯，或鎖或屯，或聚或散，飄飄欲飛意象。畫雨便要得深樹蒙翳，帶煙帶風，無天無地，點點欲滴意象。畫風。便要得萬物鼓動，不可遮蓋意象。今畫家只知樹葉向一邊便是風景，至於人物，全若無風，那得一毫生動？甚有樹向一邊，更無從分三面者。甚有併石亦順風勢者，殊可笑。蓋風景山石當用逆勢，乃顯得風大。此古人祕傳，非臆說也。畫煙。便要得昏昏沈沈，朦朧不明意象，其墨色宜淡，近處略用顯明，是在染之功，不在落墨之力也。然而晚景微似之，只亦爲晚烟斷續耳。若月景則與煙不異，而清朗處過之。若煙月又與月不異，而渾沌處過之。同上

凡畫煙霧，有內染外染之分。蓋一幅煙霧中，非有四五層屯鎖，定有二三層斷滅，此而內外不分，必有謬理之病，縱使出沒變幻，墨色豐潤，皆無足觀也。又畫雲亦須層層要染，不然縱如蓋，如芝，如帶，終是板刻。上同

遠水有去無來，遠人宜孤不宜侶。明沈灝畫塵

平橋兩面俱見者，其面必狹。明龔賢畫訣

空者爲亭，實者爲圓瓢。上同

畫屋有正有旁，正爲堂，旁爲舍，不得倒置。上同

畫屋要以設身處其地，令人見之皆可入也。上同

橋有面背，面見於西上，則背見於東下。往往有畫反者，大謬也！小橋平橋，不必着欄，高橋危橋，不可不着欄。上同

亭子有三足者，四足者，其常也。亦有多至八九柱者。有四面者，六面者，八面者。上同

凡安寺觀大小，亦宜視山之深淺；林之厚薄；設橋亦然。小橋板橋，止可設於平灘沙水之際。深山大澤，須用石橋。橋頭宜聳出在松楸林木之外，然亦須襯貼，大石橋邊必有古寺。上同

樓閣第二層宜淺。上同

畫屋固不宜板，然須端正。若欹斜，使人望之不安。看者不安，則畫亦不靜。樹石安置尚宜妥貼，況屋宇乎？上同

亭子宜着高爽處，在下之亭，必矮而闊，中多柱。上同

凡畫風帆，或其下有水草蘆葦楊柳之屬，皆宜順風。若帆向東，而草頭樹梢皆向西，謂之背戾，此畫家大忌。上同

大船著桅，宜在中。小船着竿子在前半。見有作於船頭者，非是也。篷索遠則不見，然不畫出又無勢，止得畫一根，遠不見人手持之處，其人隱於篷梢內，即不見也。上同

遠帆宜短，又是一法。上同

如三船同行，一船獨，二船稍近。三船均停擺去，可笑也。上同

畫家宮室最難爲工，須位置無差，乃稱合作。明姜紹書韻石齋筆談

精於界畫者，不但以筆墨從事，兼通墨經筆法，方能爲之。同上

畫霧與烟不同，畫烟與雲不同。霏微迷漫，烟之態也。疎密掩映，烟之趣也。空洞沈冥，烟之色也。或沈或浮，若聚若散，烟之意也。覆水如縑，橫山如練，烟之狀也。得其理者，庶幾解之。清惲壽平甌香館畫跋

*山水中點景人物諸式，不可太工，亦不可太無勢，全要與山水有顧盼，人似看山，山亦俯視而看人。琴須聽月，月亦似靜而聽琴。方使觀者有恨不躍入其內，與畫中人爭坐位。不爾，則山自山，人自人，緜不如倪幻霞空山無人之爲妙矣。畫山水中人物，須淸如鶴，望如仙，不可帶半點市井氣，致爲烟霞之玷。清王概芥子園畫傳

*點景人物，先以炭朽略取數筆，粗具神態，後張壁觀之，有無顧盼之妙，如配置幽雅，再用墨寫之，不可改筆塡筆。

極寫意人物，下筆最要飛舞活潑，如書家之張顛狂草。然以草書較眞書爲難，故古人曰：「匆匆不暇草書」，以草書較楷書爲尤難，故曰「寫」而必系曰「意」，以見無意便不可落筆，必須無目而若視，無耳若聽，旁見側出，於一筆兩筆之間，刪繁就簡，而就至簡，天趣宛然，實有數十百筆所不能

寫出者，而此一兩筆，忽然而得，方爲入微。上同

山水中鳥獸，雖屬細事，然所關者甚大。如要畫春，春畫不出，第畫一鳴鳩乳燕，非春而何？如要畫秋，秋畫不出，第畫一飛鴻宿鴈，非秋而何？然此猶於山樹可以分別者也。至要畫曉，曉畫不出，第畫棲鳥出林，吠尨守戶，非曉而何？要畫暮，暮畫不出，第畫雞棲於塒，禽藏於樹，非暮而何？將雨則鳩鳴，將雪則鴉陣，以及牛馬知上下風之類，畫中生動，全然在此。上同

凡山水中之有堂戶，猶人之有眉目也。人無眉目則爲盲癩。然眉目雖佳，亦在安放得宜。眉目不可少，正不可多者，假若有人通身是眼，則成一怪物矣！畫屋不知審其地勢，與穿插向背，徒事層層相疊，何以異是。故謂凡房屋畫法，必須端詳山水之面目所在，天然自有結穴。大而數丈之畫，小而盈寸之紙，其安置人居，只得一處兩處。山水有人居則生情，離人居，則純市井氣。上同

所謂眉目者，門戶則眉，堂奧其目也。眉宜修，故墻宜委曲環抱。目不宜過露，故內屋宜斂氣含虛。上同

平屋虛亭，畫於水邊林下，楚楚有致。上同

鄉間村落，多以平屋，叢脊中聳。危樓峻閣，可以觀稼，可以捫雲。上同

山中人，不必歷其堂奧始見幽閒也，須於門徑間早望而知爲有道之廬，使人起三顧想，如此方爲能手。上同

以破筆畫屋，極古雅，然惟於蒼漭寫意山水中，始宜位置之。上同

瓊樓玉宇，固所以居神仙，而豆棚瓜架，清絕之地，亦復不讓神仙。上同

絕澗陡崖，以橋接氣，最不可少。凡有橋處，即有人跡，非荒山比。然位置各有宜忌，石薄如脊，凸隆如阜者，吳浙之橋也。橋上架屋，壓以重石柱，而防奔湍相嚙者，閩粵之橋也。更有危梁陡聳者，宜於險峻；薄石橫擔者，宜於平沙。上同

欲收遠景，須築層樓，欲收層崖疊嶂，千丘萬壑，非復尋常之遠景，必須高塔，使人望之而有手捫星辰，氣吞河岳之概。所謂山勢不全，將以人力補之是也。上同

畫中之有樓閣，猶字中之有九成宮麻姑壇之精楷也。筆偏意縱，未嘗不栩栩以爲第，不屑屑事此，果事此則必度越古人。及其操筆而十指先已蚓結，終日不能落點墨。上同

持竿擊楫，不必盡露全身於蘆中柳下，一爲點綴，自有神龍見首不見尾之妙。然亦須看所畫之地方，地方若促，全然橫畫一舟，上下塞滿，有何妙處？故只宜露首露尾有餘不盡之爲妙也。同上

危橋漁艇相景而作，村墟烟火宜在藏風聚氣之所，孤亭草閣，水崖巖邊，參差間出。清唐岱繪事發微

畫雲之訣在筆，落筆要輕浮急快，染分濃淡，或乾或潤，潤者漸漸淡去，雲脚無痕；乾者用乾筆以擦雲頭，有吞吐之勢。或勒畫停雲，以御山谷；或用遊雲飛抱遠峯，筆墨之趣，全在於此。同上

凡畫山寺殿宇，宜作重簷飛梢，浮圖插雲。在高巖絕壁之處，松杉掩映，似有高僧隱士棲止其上，使觀者頓生世外之想。谷內村墟，宜有深林遮蔽，少露脊。樵徑斜穿，盤紆曲折而下。山麓茅店可當塗。小亭踞林麓幽絕處。至兩峯狹窄之間，宜築關隘，只一路可通。磴道斷崖，須以棧補；澗水奔流，則搭危橋以通行旅。城垣維畫古堞烟墩。或在嶺顚峯畔，山缺處用城堞接連望之，眞似人跡不到處也。或雁度寒雲，或馬嘶古道。或崇山峻嶺，陡開大陽曠野，平林烟火攢簇，樵斧耕鋤，隱約在目，是隱遯所居也：在北地則有之。蝦房蟹舍，或採菱，或捕魚，小舟蕩漾來往，濃陰之下，柳堤花塢，盡在春光駘蕩之中。水鄉人家，桔槔聲起，牛背笛聲，兩兩歸來。此耕田鑿井餘風也：在江南則有之。同上

*村居亭觀人物橋梁爲一篇之眼目.如房舍有當用正者,有當用側者,或幾面有窗牖者,或反露村居之後面者以及亭觀之高下,人物之往來,皆有一定區處.譬之眞景,以我置身於其地,則四圍妙處皆可領略,如此方有趣味.蓋古人畫中人物,未嘗不寓意在我.清蔣驥讀畫紀聞

*裝飾畫面,不可圖省,既有一定區處,自必盡情設法,瞑目揣想,務造其極境而後下筆.此是精神凝結表見,畫面自然生動,眞寓意在我也.

畫寺觀宜壯麗,畫村舍又宜古樸,而亭館全在幽野,其間架不貴高大,長而扁者爲美.如飛閣重樓,烟村野寺,多用古木以掩其半,不則不見幽深.清鄧漢源山水畫式

凡山水間人物,點擢者多眞靜野樸之風,冠裳簡古氣象生動,吾儕罕見眞跡,想像而得其意也.法以莊重端嚴爲貴,不可擁腫壘堆,形如木偶傀儡.又不可犯背駝腰曲,頭大身小長短諸病.而行立坐臥,顧盼言語之勢,妙在儼然相似.同上

*畫中人物房廊舟楫類,易流爲匠氣.獨出己意寫之,匠氣自除.有傳授必俗,無傳授乃雅.清孔衍栻石村畫訣

*大概起手,應將行立坐臥諸式,如習字寫熟,謹記莫忘.俟解剖不誤,舉手,投足,仰首,沉吟諸式能隨意得之之後,始可出己

意爲之，不然，頭足位置，尚不停當，己意從何而來？至有傳授必俗者，蓋人人一個面目態度，故貴師古而能變化。方薰則謂必須師古，見下文。

山水中，點綴屋廬橋亭及舟輿車騎，必須熟習古式，方得雅致。今人動以己意爲之，往往未稱其製，試取古畫物色之便知。清方薰山靜居畫論

古畫中，樓觀臺殿，塔院房廊，位置折落，刻意紆曲，却自古雅。今人屋宇平鋪直界，數椽便難安頓。古今人畫，氣象自別，試從屋宇樓觀看，知大懸絕處。同上

平臺上無屋，屋□有路，可以無路入平臺上有屋，有屋必有路，無路誰來往。譬若沙盡頭，也設橋爲渡，水闊不可橋，扁舟泊其處，此理宜較然，不然成窘步。清奚岡樹木山石畫法册

山水中屋宇，甚不易爲，格須嚴整，而用筆以疎散爲佳，處處意到而筆不可到，明之文待詔足以爲法。清錢杜松壺畫憶

更有一種粗枝大葉及米家烟嵐杳靄之境，石田翁是其所長。其中屋宇籬落，當以羊毫禿穎，中鋒提筆寫之，意態自別。同上

山水中人物，趙吳興最精妙，從唐人中來。明之文衡山全師之，頗能得其神韻。凡寫意者，仍開眉目；衣褶細如蛛絲，踈逸之氣溢於楮墨。唐六如則師宋人衣褶，用筆如鐵線亦妙。要之衣褶愈簡愈妙，總以士氣爲貴。作大人物，須於武梁石刻領取古拙之意。上同

山水中，如佛塔經幢，以及人家竈突，水碓，機杼，魚罾，當於唐宋名人畫中摘取，時時臨橅，務使純熟，存於胸中。以上諸物雖小道，然必佐以書卷之味乃佳。上同

山水中，牛馬雖寫意，然必使神氣宛肖，而有筆意乃妙。他若鶴鹿鷄犬，皆備點綴，總須於唐宋人本中留意摹之。上同

寫雲運筆須圓，用筆宜斷。多縈洄交互處，或再以澹墨水渲染之。胸中先具飛動之意，自然筆勢靈活流走，望而知非庸手也。上同

漁莊蟹舍，白蘋紅蓼，映帶生情。或臥柳於橋邊，或停橈於渡口，或蘆花之點點，或蓮葉之田田，皆不可少之點綴。清盛大士谿山臥遊錄

畫屋宇，或招遠景，或工近游，或琳宮梵宇，意取清幽，或鏤檻雕甍，體宜宏敞。郵亭候館，羈旅之所往來；月榭□□，名流之所觴詠。雲扃岫幌，隱者之所盤桓；茅舍枳籬，野老之所憩息。須一一配合，不可移置他處。而屋之正側轉遞，左右迴環，高下縈繞，尤當運以匠心。上同

畫橋有高橋，石橋，小橋，板橋之異。高橋石橋，須有橋欄。小橋板橋，不必着欄也。亦視乎邱壑之所宜。上同

畫江海大船，須有風檣奔駛之勢。若溪邊垂釣，一葉扁舟，只以一二筆了之。至於載酒嬉春，攜琴放鶴，夕陽簫鼓，明月笙歌，皆宜鈎摹工細，不可草草。上同

畫帆影須隨風色，葭蒲楊柳，落鴈飛鳧，皆風帆之襯筆也。若帆向東，而草樹沙鳥皆向西，是自相矛盾矣。上同

樓閣宜巧藏半面，橋梁勿全見兩頭。遠帆無舟而往來必辨；遠屋惟脊而前後宜清。景散須收，高可收於一亭；平可收於一艇。景隔須通，近則通以一徑，遙則通以一橋。清湯貽汾畫筌析覽

*屋忌散布，人忌鈙行。寺每翳於深林，橋必因夫斷岸。帆須順樹，塔貴凌虛。幽人既以尋來，遠近必

有佳境；野艇雖無定處，往來定有歸墟。鳥則雲鴈林鴉，此外休貪著筆。獸則耕牛征騎，其間略要求工。蓋凡為點綴，固不皆應有而有，亦當知可無則無。山亭設而觀瀑，水閣搆以迎涼。雕護叢篁，欄防絕澗。類此皆收束景光而應有者也。漁父映於蘆汀，吟鞭袖於驢背，琴邊香鼎，瓶裏疎花。類此皆描寫細微而可無者也。故惟圭角妄生，無異佛頭著汚；斷勿有心悅俗，遂為刻意修容也。上同

*所謂初寫黃庭，恰到好處。

畫沙全要筆力，勢則縱橫馳騁，卻又氣靜神閒，絕無劍拔弩張之態，方為合法。清秦祖永 繪事津梁

山水中橋梁斷不可少，地之絕處，藉此通塗，可以引人入勝，又為通幅氣脈所關，最為畫中妙用。至石橋板橋，須審地之所宜，不可漫用。上同

點錯人物，要脫盡塵俗之狀；有林泉清逸之氣。雖寥寥數筆，亦能傳神。上同

畫中小景頗有風趣。柳汀竹嶼，茅舍漁舟，種種景色，眞有引人入勝之妙。上同

樹木山石，人物屋宇，橋梁舟楫，以及禽鳥一切，必要先有譜格，精熟於胸中，然後發抒腕下，方能稱心而出，不脫不黏，神明於規矩，絕無一毫拘泥之跡。如落筆而始研求布局，而方審愼，必至顧此失

彼，視左離右，弊端百出，皆由於心手相戾，未能應弦合節。同上